Napoleon oder die hundert Tage

Ein Drama in fünf Aufzügen

von

Chr. D. Grabbe

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde

Der hohen philosophischen Fakultät der Universität Marburg vorgelegt

von

Hellmuth Becker

aus Leipzig

Marburg a. L. 1920

Napoleon oder die hundert Tage

Ein Drama in fünf Aufzügen

von

Chr. D. Grabbe

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde

Der hohen philosophischen Fakultät der Universität Marburg vorgelegt

von

Hellmuth Becker

aus Leipzig

Marburg a. L. 1920

Angenommen von der
Philosophischen Fakultät der Universität Marburg
am 11. Oktober 1920.

Berichterstatter: Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Elster.

Meinen Eltern

Lebenslauf.

Ich, Friedrich Oswald Hellmuth Becker, evangelischen Glaubens und sächsischer Staatsangehörigkeit, wurde am 7. 8. 1891 zu Leipzig als Sohn des Kaufmanns Friedr. Oswald Becker und seiner Gemahlin Frau Louise geb. Teicher geboren. Ostern 1912 erlangte ich von der Thomas-Schule zu Leipzig das Reifezeugnis. 1912—13 genügte ich meiner Militärpflicht und bezog anschließend die Universität München. Das Sommersemester 1914 studierte ich in Berlin. Von August 1914 bis März 1919 war ich im Heeresdienst. Nachdem ich im Sommer 1919 in Leipzig Vorlesungen gehört hatte, besuchte ich von September 1919 an die Universität Marburg. Hier bestand ich am 10. 11. 1920 das Examen Rigorosum. Meine akademischen Lehrer waren: Prof. Dr. Busch, Prof. Dr. Elster, Prof. Dr. Geiger, Prof. Dr. Hamann, Prof. Dr. Köster, Prof. Dr. Munken und Prof. Dr. Wölfflin. Ihnen allen sei auch an dieser Stelle herzlich gedankt. Mein besonderer Dank gebührt Herrn Prof. Dr. E. Elster in Marburg, der mich bei meinen Studien in anregendster und liebenswürdigster Weise unterstützte und förderte.

Literaturangabe.

Ausgaben:

Grabbes Werke in 3 Bänden. Herausgegeb. von Dr. A. Franz und Dr. Paul Zaunert. Meyers Klass.-Ausg., Leipzig.

Christian Dietrich Grabbes sämtliche Werke in 6 Bänden, herausgegeben von O. Nieten. Leipzig o. J.

Grabbes Werke in 6 Teilen. Bongs Gold. Klass.-Bibl., Berlin o. J. Herausgegeben von Spiridion Wukadinovic.

(Die Grabbezitate sind dieser Ausgabe entnommen.)

Quellenwerke:

Bredow, G. G., und Venturini, Carl, Chronik des 19. Jahrhunderts. Band 1814—20, Leipzig.

Fleury de Chaboulon, Denkwürdigkeiten über Napoleons Privatleben, Rückkehr und Regierung im Jahre 1815. Aus dem Franz. von J. A. Bergk. 2. Aufl. Leipzig 1821.

Las Cases, Tagebuch über Napoleons Leben seit dessen Abdankung am 15. Junius 1815. Eine treue Uibersetzung des Mémorial de Sainte Hélène. Bd. 1—12. Dresden 1823—24.

Nachtrag zu Las Cases Tagebuch über Napoleons Leben oder Kritische Bemerkungen und noch nicht bekannt gemachte Anekdoten zur nothwendigen Ergänzung und Berichtigung jenes Werkes. In zwei Bänden. Dresden 1824.

„Minerva". Ein Journal historischen und politischen Inhalts. Jahrgang 1815—20. Jena.

(Reyband, Charles). Memoiren von Maximilian Robespierre. Aus dem Franz. von Louis Lax. Bd. 1, 2, Aachen u, Leipzig 1830.

Gaethgens zu Ysentorff, Napoleon I. im deutschen Drama. Frankfurt a. M. 1903.

Holzhausen, P. H. Heine und Napoleon I. Frankfurt a. M. 1903.

„ „ Napoleons Tod im Spiegel der zeitgenössischen Presse. Frankfurt a. M. 1902.

Els, Hans van, Grabbe als Kritiker. Diss. Marburg 1914.

Gieben, Joseph, Christian Dietrich Grabbe in der Nachschillerschen Entwicklung. Lüdinghausen 1914.

Immermanns Werke. Hempels Klassiker-Ausg. Berlin o. J.

Lelbach, K. Napoleon in der Auffassung und in den Versuchen künstlerischer Gestaltung bei Grillparzer, Grabbe und Hebbel. Diss. Bonn 1914.

Nieten, O. Christian Dietrich Grabbe, sein Leben und seine Werke, Dortmund 1908.

Scherrer, Dr. Max. Kampf und Krieg im deutschen Drama von Gottsched bis Kleist. Zürich 1919.

Theilacker, S. Volk und Masse in Grabbes Dramen. Diss. Würzburg 1907.

Ziegler, Karl. Grabbes Leben und Charakter. Hamburg 1855.

„Die Nation", Wochenschrift für Politik, Volkswirthschaft und Litteratur, XIX. Jahrgang. Berlin 1901.

Darin: R. M. Meyer: „Grabbe". S. 154 ff.

Stolze, Adolf. Napoleon oder Die hundert Tage, Drama in zwei Abteilungen und fünf Akten von Chr. D. Grabbe. Für die Bühne frei bearbeitet. Frankfurt a. M. Manuskript.

Flüggen, O. G. Grabbes Napoleon oder Die 100 Tage. Für die Bühne bearbeitet und eingerichtet. München 1896.

Duller, Eduard. Grabbe, Hermannsschlacht. Düsseldorf 1838.

Inhalt.

Einleitung.

Nur ganz wenige Männer der Weltgeschichte haben es vermocht, der Mitwelt derartig den Stempel ihrer Persönlichkeit aufzudrücken, wie Napoleon. Er, der aus kleinem korsischen Adelsgeschlecht zum Führer der Revolution wurde, sich den Kaiserpurpur umhängte, Throne stürzte und Herrscher einsetzte, Völker erhob und verdarb, mußte auch in der Literatur das Thema werden. Und so hat sich wohl fast jeder Dichter dieser Zeit mit dem Manne auseinander gesetzt, der während zweier Epochen Europa in atemloser Spannung gehalten hatte. Erinnert sei hier nur an die bedeutendsten: Arndt, Körner, Rückert, Heine, Grillparzer, Goethe und Immermann.

Außerordentlich interessant ist, wie sich die Taten Napoleons in der Literatur wiederspiegelten. Als Konsul wurde er verherrlicht bis zur Hinrichtung Enghiens, eine Willkür, die ihm fast die ganze gebildete Welt übelnahm. Durch die kühne Tat des 18. Brumaire stieg trotz aller Anfeindungen sein Ansehen. Die Lobpreisungen erreichten den Höhepunkt, als er als junger Kaiser die Pläne und das Reich Karls des Großen zu erneuern, ja zu übertreffen schien. Nach seinem Sturz aber war kein Wort des Schimpfes zu schlecht, und der Haß, der sich mit der Zeit in den unterdrückten Völkern gesammelt hatte, machte sich in der Dichtung der Zeit gewaltig Luft. Und mancher, der den Imperator überschwenglich gefeiert hatte, konnte nun nicht genug tun, über die scheinbar für immer gestürzte Größe in mehr oder weniger geistreicher Form Spott und Hohn auszugießen. Das schwächliche Bourbonentum aber und die sich breitmachenden Emigranten ließen in Frankreich doch viele wieder an die glorreiche Zeit des Kaisertums zurückdenken, und manche Stimme wurde erst vorsichtig, dann schon offener zu Napoleons Lobe laut. Auch in Deutschland zeigte sich allmählich ein Stimmungsumschwung zugunsten des Verbannten. Hell leuchtete der Stern des Kaisers, als er von Elba zurückkehrte und sich während der „Hundert Tage“ mit außerordentlichem Geschick den Anschein des „liberalen Kaisers“ gab.

Nach dem endgültigen Sturz des Kaisers und mit der Rückkehr Ludwig XVIII. setzte in Frankreich nun die schärffste Reaktion gegen alles Revolutionäre ein. Trotzdem man nach den

Wirren der Revolution die Ruhe ersehnte, eröffnete die Regierung den Kampf. Alle liberalen Ideen wurden vollständig unterdrückt. Die Republikaner und Anhänger Napoleons wurden von den öffentlichen Stellen ferngehalten, die Geistlichkeit nahm mit Hilfe der Herzogin von Angouleme ihre vorrevolutionären Rechte auf, Bonapartisten und Protestanten wurden vogelfrei. Der König machte nur schwache Versuche, eine etwas entgegenkommendere Politik einzuschlagen, aber die Ultraroyalisten ließen sich nicht verdrängen, sondern setzten eine starke Beschränkung der den Liberalen mühsam bewilligten Fortschritte durch.

Unter Karl X. ging die Reaktion noch entschiedener vor, da der frömmelnde König in der strengsten Durchführung der alten kirchlichen Macht den festesten Halt gegen die freiheitlichen Gedanken der Revolutionszeit sah. Sakrilegien-Gesetz, Zurückberufung der Jesuiten, Auflösung der Kammer waren nun die Schritte, die die Opposition immer mehr wachsen ließen, bis sie nach dem Erscheinen der Ordonnanzen die Fesseln von sich warf und offen den Gehorsam aufkündigte. Damit brach die Julirevolution los, die Karls Sturz herbeiführte.

In ganz Europa, und in Deutschland vorzüglich, wurden diese Kämpfe um die Freiheitsideen mit lebhaftem Interesse verfolgt. Als aber auch die Julirevolution in sich zusammenbrach, ohne die erhofften Freiheiten zu bringen, trat bald tiefe Entmutigung ein.

Diese Ereignisse und Strömungen spiegeln sich wieder in Grabbes Drama:

„Napoleon oder die hundert Tage.“

Greifen wir die Hauptzüge der Handlung heraus, so finden wir:

Das französische Volk ist der schwächlichen Regierung der Bourbonen und des Adels, der aus der Revolution nichts gelernt hat, müde und sehnt sich nach der kraftvollen Zeit unter Napoleon. Dieser landet in Frankreich und wird von der Masse, die in ihm den Retter und Beglücker sieht, mit Jubel, von den Liberalen aber mit Mißtrauen empfangen. Der Hof flieht, und Napoleon, den die Mächte nicht anerkennen, setzt sich an die Spitze der Armee. Nach der siegreichen Schlacht bei Ligny wird er bei Waterloo geschlagen.

Im einzelnen betrachtet, würde sich als Inhalt des Stückes folgendes ergeben:

Unter den Arkaden des Palais Royal in Paris treibt sich viel Volk herum. Zwei alte Kaisergardisten gedenken sehnsüchtig ihrer stolzen Tage unter Napoleon. Aus dem Gewühl der Menge tritt dann ein Guckkastenmann heraus, der laut seine Bilder der Bourbons anpreist. Es kommt zum Streit über Napoleon, und der Kasten wird zerschlagen. Ein alter Offizier gesellt sich zu den Gardisten, und gemeinsam loben sie die auch für sie glanzvolle vergangene Zeit. Köstlich heben sich von diesen die beiden Emigranten ab, die sich noch so gar nicht in die neue

Gedankenwelt hineinfinden können, und die fest an ein Wiederkommen der vorrevolutionären Zeit glauben, die sie in ihre alten Rechte und Güter wieder einsetzen soll. Für Napoleon haben sie kein Wort übrig, vielmehr interessiert sie die nicht mehr peinlich eingehaltene Etikette am Hof. Eine alte Frau ergeht sich in begeisterten, verzückten Reden über die Revolution, über den Kaiser. Der Advokat Duchesne bringt die neuesten Nachrichten aus der Deputiertenkammer: Anträge gegen Käufer der Nationalgüter, die Klöster sind wieder da, alle Heroen der Revolution werden geächtet. Die beiden Emigranten zeigen ihren Beifall etwas unvorsichtig und können sich nur mit Mühe zurückziehen. Duchesne fährt in seiner begeisterten Rede fort, rechnet mit groben Ausdrücken mit den Bourbons und der Regierung ab, und seine Rede gipfelt in der Hoffnung auf Napoleons Rückkehr. Kurz nacheinander tauchen nun aus dem Volksgewühl der Herzog von Orleans auf, den das Volk mit „Hoch Orleans, einst König" begrüßt, und der Herzog von Berry, der trotz seiner leutseligen Reden äußerst kühl vom Volk aufgenommen wird. Sein „Es lebe der König" findet kein Echo.

Die folgende Szene spielt in den Tuilerien. Viele adlige Herren und Damen und gedrängtes Volk erwarten das Vorübergehen des Königs Ludwigs XVIII. Die Adligen in verzückten, die Menge in scharfkritisierenden Ausrufen in Gegenwart des Königs, zeigen die Stimmungen und den gewaltigen Unterschied der Ansichten in den einzelnen Schichten.

In der nächsten, reichbewegten Szene sehen wir den Schatten Napoleons in den Tuilerien. Der König und die Herzogin von Angouleme sind die einzigen, die die Größe und die Gefährlichkeit Napoleons einigermaßen erfassen. Allein der König ist zu schwach und zu unselbständig, als daß er einen tatkräftigen Entschluß gegen Napoleon oder den drohenden Liberalismus zu fassen vermöchte.

Gewaltige Erinnerungen und tiefe Sehnsucht nach Frankreich bestürmen den Kaiser an dem Ufer Elbas. Ein heimlicher Bote aus Paris schildert ihm die Lage: den lächerlichen Hof, das Volk, das sich über Pfaffen, Betschwestern und emigrierte Edelleute ärgert, das Heer, das schweigend seiner gedenkt. „Sire, die Nation ruft Sie." Napoleon beschließt die Landung.

Einige Marktweiber brechen in einen Garten ein, um die dort wachsenden Lilien, das Wahrzeichen der Bourbons, zu zertreten.

Auch im Schlosse beginnt man unruhig zu werden. Die Herzogin von Angouleme fürchtet Napoleons Landung.

Im folgenden Auftritt hört der König sich die Vorträge seiner „Großen" an. Die liberalen Broschüren Fouches und Carnots erfüllen ihn mit tiefem Unbehagen. Monsieur, der Bruder des Königs, kehrt von der Jagd zurück, und ganz am Schluß seiner Jagderzählung besinnt er sich darauf, daß Napoleon bei Toulon gelandet sei. Man überlegt sich ohne großen Ernst Maßnahmen, ihn ergreifen zu lassen. Erst die am Schluß

der Szene auftretende Herzogin von Angouleme weist auf den furchtbaren Ernst der Meldung hin.

Unterdessen greift die Erregung im Volke weiter um sich. Carnot und Fouche auf dem Greveplatz einigen sich bei Nacht. Die Lage erfordert einen tatkräftigen Mann. „Die Bourbons müssen fort mit ihrer alten Zeit.“ Napoleon soll Kaiser werden, und zwar gebunden an eine Verfassung. Zerbricht er die, muß er wieder verschwinden. Aus Lichtsignalen entnimmt Fouche, daß Napoleon Lyon bereits hinter sich gelassen hat.

Aus dem Volkstreiben geht hervor, daß die Landung Napoleons allgemein bekannt, und der Hof geflohen ist. Der Hauptwortführer des Pöbels, Jouve, sucht die Masse für revolutionäre Ideen zu gewinnen. Da erscheinen die Truppen des Kaisers, deren Anblick genügt, die Aufgeregtheit des Volkes sofort zu dämpfen.

Scharf umrissen zeigt sich Napoleon in den Tuilerien bei der Arbeit. Carnot wird zum Minister des Inneren, Fouche zum Polizeiminister ernannt.

Die Hauptperson der nächsten Szene ist Jouve, der Führer der Radikalen. Aus seinen kritischen Bemerkungen erfahren wir die Vorgänge auf dem Marsfeld.

Die folgenden Auftritte zeigen die letzten Vorbereitungen Napoleons in Paris, ehe er zum Heere abgeht: Befehle an Bertrand und Abschied von Hortense.

Eine kurze Szene vor dem Kaiserlichen Marstall erzählt uns von dem Zureiten der kaiserlichen Pferde.

Dann führt uns Grabbe in das preußische Feldlager von Ligny. Blücher und Gneisenau inmitten ihrer Truppen werden uns am Lagerfeuer und im Dienst vorgeführt. Die Stimmung im preußischen Heer wird durch die folgende Jägerszene gekennzeichnet.

Umgeben von seinen Getreuen inmitten seines Heeres schläft der Kaiser auf der Lafette einer Kanone vor Ligny. Trotz drohender Gefahr wagt niemand den Kaiser zu wecken. Er wacht von selbst auf und trifft seine Anordnungen. Die Signalkanone wird abgefeuert, die Schlacht bricht los. Napoleon ist vollkommen der Mittelpunkt. Mit seinen Befehlen reiten die Adjutanten über das Feld, mit seinem Namen auf den Lippen stürzen um ihn die Getroffenen. Ligny wird genommen, „die Legionsadler werden zum Zeichen des Sieges von dem schwarzen Trauerkrepp befreit“.

In Brüssel gibt der Herzog von Wellington einen Ball, auf dem ungetrübte, ausgelassene Freude herrscht. Da vernimmt der Herzog von Braunschweig den ersten Kanonendonner. Kurz darauf stürzen preußische Adjutanten, noch rauchgeschwärzt, in den Saal: Feldmarschall Blücher und Wellingtons Vortrab geschlagen. Der Ball wird abgebrochen, und Wellington gibt Befehl, das Heer in Schlachtordnung vor dem Walde von Soignies aufzustellen, um Napoleon dort zu erwarten.

Nach dem Szenenwechsel finden wir die bei Ligny geschlagene preußische Armee auf dem Rückzug, der in Flucht auszuarten

droht. Gneisenau und Blücher bringen das Ganze zum Halt. Der langersehnte Bülow trifft endlich mit seinem frischen Korps ein.

Immer schneller wechseln jetzt die Schauplätze. Auf der englischen Front erleben wir ein erbittertes Handgemenge zwischen den angreifenden Franzosen und den Engländern. Die Franzosen werden zurückgeschlagen.

Auf den Höhen von Saint-Jean steht Wellingtons Heer. Er selbst erwartet an der Spitze in eiserner Ruhe den Augenblick zum Eingreifen. Erst bei Milhauds Attacke befiehlt er den Gegenstoß. Milhaud wird zurückgeschlagen und ein Stück verfolgt. Mit Sehnsucht erwartet Wellington das Eintreffen Blüchers.

Napoleon auf den Höhen von Caillou erhält in der folgenden Szene von Milhaud die Meldung, daß auch der zweite Angriff seiner Reiterei abgeschlagen ist. Trotz der sich nun rasch folgenden ungünstigen Meldungen bewahrt Napoleon Fassung. Auf die Nachricht: Blücher und Bülow auf der Höhe des Waldes von Frichemont, ergreift Napoleon das letzte Mittel und setzt sich an die Spitze seiner Garden, nachdem er Grouchy die Schuld an der Niederlage zugeschoben hat.

Hart verfolgt zieht sich Napoleon auf der Heerstraße von Belle-Alliance mit seinen Garden zurück. Belle-Alliance wird genommen. Ziethen vereinigt sich mit Bülow, und Lobau wird geworfen.

In der letzten Szene sehen wir den geschlagenen Kaiser jenseits von Belle-Alliance. Nur wenige Offiziere und der Rest der Granitkolonne von Marengo sind noch bei ihm. Nach einem bitteren Monolog und dem Abschied von der Garde entfernt sich der Kaiser. Die Granitkolonne wird vernichtet, Blücher und Gneisenau reichen sich die Hände.

1. Die Entstehungsgeschichte des Dramas.

Grabbes Ansichten über seine Zeit.

Grabbe, der schwer unter dem Druck der Zeit litt, hoffte auch auf Besserung und schrieb am 12. September 1830 an Kettembeil (s. Wuk. T. V, S. 349): „Die Weltereignisse, welche jetzt losbrausen, wie geschmolzene Gletscher, und die ich auf Ehre in Frankreich und Belgien fast bis auf das Kleinste prophezeit hatte, werden uns insofern nützen, als vor ihrem Donnern das Gepiepe eines Raupach, das kokette Trillern einer Sontag, das Rezensieren jedes Ladendieners, dem die Hand juckt, nicht mehr gehört werden wird, ja die Leute auch Paganinis melancholisch-berechnete-darum-klug-talentvollscharlataneriemäßige-hanswursthaftige-Seiltänzereien auf der G-Seite, nicht mehr ihrer flachen Reflektion, aus der sie wieder die Tropfen ihres Gefühls schöpfen, würdigen werden.“ Und wenige Zeilen später: „Orleans und die jetzt so lahme Deputiertenkammer der Kaufleute enden nicht besser als Charles X.“ War Grabbe hier noch hoffnungsfreudig, so mußte er doch sehr bald einsehen, daß nichts sich änderte, und die Zeit kleinlich blieb. Nichts von losbrausenden Weltereignissen, nichts von frischem geistigen Wind zeigte sich!

Aus der Abhandlung: „Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe“ (s. T. V, S. 91), der fast gleichzeitig mit dem eben erwähnten Brief abgefaßt wurde, sehen wir, wie trostlos Grabbe seine Zeit beurteilte. Da ihm diese nichts von dem brachte, was er erhofft hatte, wandte er sich von ihr ab, und seine Gedanken gingen zu Napoleon zurück: „Die Guillotine der Revolution steht still, und ihr Beil rostet, – mit ihm verrostet vielleicht auch manches Große, und das Gemeine, in der Sicherheit, daß ihm nicht mehr der Kopf abgeschlagen werden kann, erhebt gleich dem Unkraut sein Haupt. Napoleons Schlachtendonner sind gleichfalls verschollen. . . . Mit Napoleons Ende ward es mit der Welt, als wäre sie ein ausgelesenes Buch, und wir ständen, aus ihr hinausgeworfen, als die Leser davor und repetierten und überlegten das Geschehene —.“

Die lahme Restaurationszeit bringt Grabbe nur, was ihm in tiefster Seele verhaßt und widerlich ist: Verlogenheit, Halbheit im Können und Wollen, Dilettantismus und Charlatanerie in der Kunst: „Alles das ist wieder Schuld der Zeit, — sie ist

so schlecht, daß sie nach etwas, das ihr besser scheint, als sie selbst ist, unvorsichtig hascht. Die Hoffnung ist bei unseren politischen Weltverhältnissen zu oft getäuscht worden, — wer daher von dem Kunstwahnsinn unangesteckt geblieben ist oder dabei einige Muße übrig behalten hat, sich auch bisweilen um ernstere Dinge zu bekümmern, wendet sich zu den Bildern der Vergangenheit" (s. ebd. S. 94). Auf dies Motiv: Abkehr von der häßlichen, kleinlichen Gegenwart und Hineintauchen in die Größe einer Individualität, die ihre Zeit zu einer großen machte, werden wir später zurückkommen.

Grabbes Lebensumstände dieser Zeit.

Die Arbeit am „Napoleon" fällt in Grabbes arbeitsreichste und, soweit man bei Grabbe, dessen unruhiger und überströmender Geist für alles andere besser paßte, als für eine festvorgezeichnete Beamtenlaufbahn, von Glück überhaupt reden kann in die glücklichsten Lebensjahre. Mit Hilfe Clostermeiers hatte er sich um eine Gehilfenstelle am Archiv zu Detmold beworben, aber ein jüngerer Jurist war ihm vorgezogen worden. Grabbe empfand das als kränkend und schmerzlich, und nahm Ostern 1826 eine Vertretung für den erkrankten Auditeur Rotberg an. Am 13. Januar 1828 schreibt er mit einem gewissen Stolz an Kettembeil: „Apropos, mein Vorfahr ist tot, ich bin jetzt nicht mehr bloßer Advokat, sondern, Auditeur!" (s. Wuk, T. V, S. 314.) Und einige Tage später (20. 1. 28) schreibt er an denselben: „Es ist mir nunmehr, da ich Auditeur und Leutnant (letzteres jedoch nur wegen des Gewehrpräsentierens im R a n g e, nicht im Titel, weswegen ich bitte, mich nur „Auditeur" zu kuvertieren) geworden bin, also einen etwas sichereren Boden habe, vielleicht die Periode meines Lebens aufgegangen, in der ich gerade, weil ich am ruhigsten bin, das Größte und Feurigste leisten kann. Ich glaube, der Aetna hat am meisten Ruhe, wenn er das meiste Feuer speit." (Ebd. S. 316.)

Die berufliche Tätigkeit nahm ihm außerordentlich viel Zeit weg, und gar bitter beklagt er sich in den Briefen darüber. Ich nenne hier nur den vom 4. Mai 27 an Kettembeil (s. T. V, S. 270), in dem er schreibt: „. . . Jetzt muß ich von morgens 7½ bis 11½ stets mit der Feder drauflosdreschen. Während ich den Brief hier schreibe, sind gewiß 20 Bauern und Soldaten bei mir gewesen", und den viel späteren vom 11. 2. 35 an Immermann (s. T. VI, S. 94), in dem er sich an diese Zeit erinnert. Er schreibt darin unter anderem über Korrekturen im „Hannibal" und fährt dann fort: „. . . Doch Hannibal bedarf's nicht so sehr als Napoleon, der mitten unter Alimentationsklagen, Schusterforderungen an Soldaten, Beeidigungen, Untersuchungen, Wein und Tee mit Rum geschrieben wurde . . ." Dichterisch hat er tatsächlich in dieser Zeit seinen Höhepunkt erreicht. Im April 28 bot sich ihm sein alter Freund Kettembeil als Verleger an. Hocherfreut nimmt Grabbe das Anerbieten an, und mit Begeiste-

rung geht er an sein Dichterwerk. „Marius und Sulla“ wird abgeschlossen, die Shakespearomanie hingeworfen „ohne ein einziges Buch nachzuschlagen“, „Don Juan und Faust“ wird niedergeschrieben, die „Hohenstaufen“ entstehen, „Aschenbrödel“ geht an den Verleger ab. Während der letzten Arbeiten hat er schon an den „Napoleon“ gedacht. Die „Hohenstaufen“ verblassen in der Vergangenheit. Das Große, Grabbes ewige Sehnsucht, zeigt sich in nächster Nähe: Napoleon.

Grabbes Arbeit am Werk.

Den Entschluß, den Napoleon dramatisch zu behandeln, sehen wir in Grabbes Briefen zuerst in dem an Steinmann vom 2. 8. 1829 (s. T. V, S. 334). Von nun an ist Grabbe nach fast jedem seiner Briefe aufs eifrigste mit dem „Napoleon“ beschäftigt. Am 6. Dezember (ebd. S. 338) läßt er sich von Kettembeil Fleury de Chaboulon (Reise von Elba) und die Venturinisch-Bredowsche Chronik von 1813 –17 schicken. Auch während seiner Krankheit, er hatte sich auf einer Schlittenfahrt den Arm gebrochen, las er über den Napoleon „ungeheuer viel“. (Br. an Kett. von Mitte Dez. 29 [ebd. S. 339].) Nach einer kleinen Pause berichtet er an Kettembeil (Br. vom 8. April 30 [ebd. S. 343]): „Napoleon ist im Werden.“ Und am Ende desselben Briefes spricht er noch die Hoffnung aus, Napoleon bald abschließen zu können: „Napoleon, denk' ich, ist Ende Juli fertig.“ Auch im Mai arbeitet er: „. . . sehr ernstlich an Napoleon“ (Br. an Kett. vom 5. Mai 30 [ebd. S. 344]), und aus dem Brief des 14. Juli 1830 an Kettembeil (V, S. 345) könnten wir entnehmen, daß das Drama tatsächlich ganz kurz vor seinem Abschluß steht: „Napoleon ist nunmehr in der letzten Szene. Bei ihm lasse mir aber den vollsten Lauf. All mein Geist, jede meiner Ansichten, muß soviel als möglich hinein.“ Im Briefe vom 4. 8. 1830 (ebd. S. 348) schreibt er an Kettembeil: „Napoleon ist fertig und wird nun von mir selbst corrigendo, supplendo etc. abgeschrieben, nach meiner Gewohnheit.“ Noch am 2. Oktober 30 meldet er Kettembeil (ebd. S. 351): „Napoleon schreibe und schreibe ich ab, jeden Tag mehrere Bogen, aber bei der Gelegenheit wächst er wieder, und der Stoff ist — weil er so n a h e liegt, aus keinem anderen Grunde — riesenartig.“ Also hier setzt eine Um- und Ueberarbeitung ein, die die Fertigstellung immer weiter hinausschiebt. Endlich am 12. Januar 31 (T. VI, S. 13) kann Grabbe fragen: „Ist der ganze Napoleon (das Stück) nicht ein eigener Wurf?“ Die Tragödie ist druckreif.

Grabbes Stellung zu Napoleon.

Es ist außerordentlich zu bedauern, daß wir über den ursprünglichen Plan des „Napoleon“ so wenig unterrichtet sind. Wohl wissen wir, daß Grabbe im Jahre 27 (s. V, S. 281) einen großen Roman aus der Zeit von 1806—14 plante, ja sogar schon

größere Teile davon geschrieben hatte, aber es hat sich bis heute noch nichts davon gefunden. Der Napoleonstoff hat Grabbe wohl viel beschäftigt, denn in seinen Briefen taucht er immer wieder auf: „Heute ist Napoleons Krönungstag, und der Tag von Austerlitz. Mich umwehen seine Donner, obgleich es auch einmal Zeit wäre, über die Napoleonomanie zu schreiben und darzutun, wie die Schufte Deutschlands, welche bei seinem Leben ihn zu verachten strebten, ihn jetzt am meisten preisen", schrieb er am 2. 12. 1827 an Kettembeil (s. T. V, S. 306). Hier also sehen wir, daß Grabbe in Napoleon den Titanen verehrt. Gegen wen er die Schrift über die Napoleonomanie richten will, sagt er deutlich genug. Aus dem Brief an Steinmann vom 2. 8. 29 (s. V, S. 334) ersehen wir, daß Grabbe mit Napoleon zugleich die 100 Tage, also nicht mehr die Gestalt des Helden allein, darstellen will. Die Gleichstellung der beiden Faktoren geht auch aus dem Brief vom 8. April 1830 an Kettembeil (s. V, S. 343) hervor, in dem er über Napoleon schreibt: „Da hilft hoffentlich schon der Name, aber wir müssen seiner würdig sein. Uebrigens kommen so ziemlich alle meine Ideen über die Revolution hinein, und die sind gut und viel." Daß sich von dem Briefe an eine leichte Verschiebung des Schwergewichtes von dem Interesse an Napoleon zum Interesse an die Gedanken der Revolution vorbereitet, zeigt sich in dem Briefe an Kettembeil vom 14. Juli 1830, aus dem Grabbes neue Stellung zu Napoleon uns vollkommen klar wird: „Napoleon ist übrigens eine so große Aufgabe nicht. Er ist ein Kerl, den sein Egoismus dahin trieb, seine Zeit zu benutzen, — außer eigennützigen Zwecken hat er schon als Korse, als Halbfranzose nie gewußt, wohin er eigentlich strebte, — er ist kleiner als die Revolution, und im Grunde ist er nur das Fähnlein an deren Maste, — nicht Er, die Revolution lebt noch in Europa, — man sieht's an den Wahlen in Frankreich. Er hätte die ebenso gehaßt wie Polignac. Nicht Er, seine Geschichte ist groß. Sein Geist ist gut und tüchtig, er hat oft gesiegt, seine Trommeln tönen vielen Eseln noch so laut, wie Paganinis elende G-Saite (nämlich des genialen Scharlatans), — aber wodurch siegte er? Er hatte nie einen großen Gegner, — seine Gegner waren durch Anciennität, er durch Geist befördert. Weil Anciennität im Altertum so wenig galt, darum ist es so jung, — darum finden wir trotz der schlechten damaligen Zeit dort in 10 Jahren 100 Mal mehr große Leute als jetzt in 20, — darum hat die Revolution, wo aus dem Kote auch etwas hervortauchen konnte, Aehnlichkeit mit ihm. Im Drama werde ich aber aus Klugheit den l'empereur et roi hochhalten." (S. V, S. 346.)

Damit ist für Grabbe der Heros mehr oder weniger abgetan, und nur noch aus Klugheit feiert er den Kaiser. Im übrigen rückt er jetzt das Zeitgemäße in den Vordergrund, nicht ohne durchaus praktische Rücksicht auf sein Publikum. Diese Enttäuschung und die Veränderung des Schwergewichtes ist mit ein Hauptgrund, warum die endgültige Ablieferung an den Ver-

leger immer wieder hinausgeschoben wurde. Während der Abschrift teilt er Kettembeil am 10. 11. 30 (s. V, S. 353) mit: „... die jetzigen Zeitereignisse zwingen mich, ihn nicht allein umzuschreiben, sondern zu potenzieren. Du wirst das begreifen, wenn Du ihn siehst. Ich hatte vieles geahnt, jetzt mußt' ich noch mehr ahnen."

Die Persönlichkeit Napoleons ist für ihn erledigt und nur die Zeitereignisse sind es, die ihn zwingen, das Drama umzuschreiben. Also nicht mehr von rein künstlerischen Gesichtspunkten läßt er sich leiten, sondern aus praktischer Berechnung nimmt er Veränderungen vor. Wie wertvoll ihm das Urteil des Publikums war, bekennt er in dem Briefe vom 15, 1. 31 an Menzel (s. VI, S. 14, Z. 25 f.); als Belege, wie sehr ihm die geschäftliche Ausnutzung seines Dramas am Herzen lag, können auch seine Briefe an den Verleger gelten. (An Kettembeil v. 25. 2. 31 und 24. 3. 31 [ebd. S. 18, Z. 24 und Z. 32].)

Kurz zusammengefaßt ergibt sich das Bild des Verhältnisses Grabbes zu Napoleon: Zunächst sieht er in Napoleon einen seiner Uebermenschen. Allmählich tritt aber eine gewisse Enttäuschung ein, da er in Napoleon nicht das findet, was er erhofft hatte. Die Enttäuschung wird immer größer, und er wendet sich von Napoleon vollkommen ab und richtet sein ganzes Interesse auf die Schilderung des Zeitgeistes und später auf die Darstellung der Schlachten. Leider läßt er sich nach der inneren Wandlung durch Zugeständnisse an das Publikum beeinflussen.

Grabbes Behandlung der Geschichte.

Grabbe hat sich zeit seines Lebens eingehend mit geschichtlichen Studien beschäftigt. Schon auf der Schule in Detmold liebte er das Geschichtsfach ganz besonders, und auch zu Hause beschäftigte er sich viel mit historischen Werken [1]). Unterstützt wurde diese Liebe durch den feinsinnigen Archivrat Clostermeier, der mit viel Freude den geweckten und wissenshungrigen Jungen auf seine Spaziergänge in die Detmolder Umgebung mitnahm. Er machte ihn auf die historische Bedeutung des Heimatbodens, „wo Hermann den Varus schlug" [2]), aufmerksam. Diese Erinnerungen begleiteten Grabbe noch lange Jahre hindurch, bis sie in der „Hermannsschlacht" ihre dichterische Gestaltung fanden. Auch der erste Eindruck von Napoleon stammt aus der Jugendzeit, und zwar wird es sich dem Jungen, der den Namen Napoleons schon oft gehört hatte, besonders eingeprägt haben, als das lippische Kontingent sich 1812 dem französischen Heere, das nach Rußland zog, anschloß. Ziegler (s. Lit.-Angabe) erzählt uns auf Seite 19 als „Wunderlichkeit" des Knaben: Er habe die Liebhaberei gehabt, mit Vietsbohnen zu spielen, die er auf dem Fußboden ausgebreitet und dirigiert habe. Nur ungern ließ er sich bei seinem soldatischen Spiel stören, und als ihn Ziegler doch einmal überrascht, zeigt Grabbe ihm nach etwas unfreund-

---

1) S. Ziegler, S. 15.
2) Titel eines von Clostermeier verfaßten Buches.

lichem Empfang einige besondere Lieblinge: „Sieh mal den Dickkopf, das ist ein Teufel! Aber hier mein Napoleon, ein Schwerenothskerl! Faſſ' mir meinen Napoleon nicht an, ums Himmelswillen, ich kanns nicht leiden."

Als junger Student hörte er in Leipzig neben juristischen Kollegs historische. Ganz stolz schreibt er am 8. 3. 1823 an Tieck (s. V, S. 246, Z. 29): „Mittlerweile wurde aber der Lippesche Oberarchivar mit mir bekannt; er fand, daß ich mir nebenbei eine mehr als gewöhnliche Kenntnis der Geschichte erworben hatte . . ." Ebenso wissen wir, daß er in Berlin die geschichtlichen Vorlesungen Raumers mit großem Interesse besucht hat. Dieser Liebe zur Geschichte ist er treu geblieben, und wir finden in vielen seiner Briefe Betrachtungen und Angaben über historische Werke. Für seine historischen Dramen bereitete er sich gründlich vor und studierte alle nur irgend erreichbaren Quellen. So verschaffte er sich den tiefen Einblick in den Geist der Geschichte, der es ihm erlaubte, den gegebenen Stoff dichterisch zu gestalten.

Ueber seine Stellung zur Historie im Drama haben wir von ihm selbst einige sehr bedeutungsvolle Angaben. In der Schlußanmerkung zu „Marius und Sulla" (II. Fassung aus dem Jahre 1827 [s. Wuk T. II, S. 128]) spricht Grabbe sich zum erstenmal klar darüber aus, wie er das Verhältnis der Dichtung zur Historie aufgefaßt wissen wollte: „Der Dichter ist vorzugsweise verpflichtet, den wahren Geist der Geschichte zu enträtseln. Solange er diesen nicht verletzt, kommt es bei ihm auf eine wörtliche historische Treue nicht an. Der Verfasser von Marius und Sulla hat zwar mehr wie der größte Teil der übrigen historischen Dramatiker sich genau an die Geschichte zu halten gesucht, und dennoch ganze Jahre versetzen müssen. Wenn das der Leser als einen Mißklang bemerkt, so ist es ein Fehler."

Eingehender noch als diese Aeußerung ist die, welche wir in der „Shakespearo-Manie" finden: „Aber vom Poeten verlange ich, sobald er Historie dramatisch darstellt, auch eine dramatische, konzentrische und dabei die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung. Hiernach strebte Schiller, und der gesunde deutsche Sinn leitete ihn: keines seiner historischen Schauspiele ist ohne dramatischen Mittelpunkt und ohne konzentrische Idee. Sei nun Shakspeare objektiver als Schiller, so sind doch seine historischen Dramen . . . weiter nichts als poetisch verzierte Chroniken. Kein Mittelpunkt, keine Katastrophe, kein poetisches Endziel läßt sich in der Mehrzahl derselben erkennen." (S. V, S. 32, Z. 11, geschr. u. an Kett. geschickt am 26. Juli 27.)

Die folgende Briefstelle deckt sich in der Hauptsache mit der ersten der hier angeführten Stellen, und ich nenne sie, weil sie aus der Zeit stammt, in der der Dichter sich mit dem Napoleonstoff befaßt, und die uns daher hier besonders interessiert. Grabbe schreibt in dem Brief vom 16. 12. 1829 an Friedrich Steinmann (s. V, S. 339): „Beim Barbarossa bitte ich nicht zu vergessen, daß ich eigentlich meiner Natur und äußeren Lage nach zum

Historiker bestimmt war, die Geschichte wirklich genau kenne und mancher sich irrt, wenn er an Kleinigkeiten häkelt und nicht merkt, daß ich als Dramatiker nur den Geist hervorziehen durfte."

Etwas anders spricht sich Grabbe im Jahre 35 aus (s. V, S. 120 f. Töpfer und Calderons Leben ein Traum.): „Er [der Dichter] nimmt aus der Welt, die ihm nur Material zu seiner Produktion ist, das, was ihm zur Vollendung seines Werkes nötig scheint, setzt aus seinem Geist hinzu, was ihm geziemend dünkt, blickt dann nicht weiter um sich. Er bittet: nur zu beurteilen, ob seine Schöpfung an sich schön? nicht aber sie nach den Tatsachen und Schöpfungen außer ihr zu kritisieren. Ein nach fremden Maßstäben an einem Kunstwerk richtender Kritikus ist ein verdorbener Tischlergesell . . ." Diese zuletzt angeführte Stelle sei beiseite gestellt, da Grabbe sich höchstens in seinen letzten Dramen, das heißt nach dem „Napoleon" an sie gehalten hat.

Aus den vorhergehenden Anführungen aber ergibt sich Grabbes Stellung zu der Frage ganz klar: Er fordert vom historischen Dichter eine in sich geschlossene, dramatisch behandelte, geschichtliche Idee, die sich mit dem Geist der erwählten Zeit aufs innigste zu verbinden hat. Mit den historischen Kleinigkeiten kann der Dichter frei schalten, wenn diese Freiheit nicht wider den Geist verstößt.

Bei der Ausführung hat Grabbe sich aber an seine eigenen Forderungen nicht streng gehalten. Ursprünglich zwar ist wohl bei jedem seiner Dramen eine umfassende dramatische Idee vorhanden gewesen, aber im Laufe der Ausarbeitung verliert sie sich. Die feste Form löst sich in einzelne Handlungen auf, die untereinander oft nur in lockerster Weise in Verbindung stehen.

In diesem Sinne urteilt auch Ziegler (s. Lit.-Ang.), der im Anschluß an eine Besprechung der „Hohenstaufen", in der er die Schönheiten des Werkes voller Bewunderung anerkennt, sagt: „. . . wiewohl auch hier sich wieder dieselben Mängel finden, welche alle Grabbe'schen Dramen, sowohl die historischen als die andern an sich tragen, nämlich die genre- und skizzenartige Behandlung des Stoffs, ohne eine fortlaufende Handlung, ohne einen dramatischen Wendepunct, sowie das Ineinanderfließen von Licht und Schatten, oder doch eine zu objektive Darstellung, so daß wir oft kaum wissen, welcher der miteinander kämpfenden Partheien wir unsere Sympathien zumeist zuwenden sollen." (S. 67).

Zwei außerordentlich wichtige Züge hat Ziegler aber in seinem Urteil über Grabbes historische Dramen unberücksichtigt gelassen. Ich meine als ersten den tiefen Pessimismus, der sich bereits vom Ende „Heinrich VI." an in Grabbes geschichtlicher Auffassung zeigt. Erinnert sei hier an die Worte Kaiser Heinrichs bei dem Tode Heinrichs des Löwen (III, 2, s. III, S. 187): „So endet das Große, mit 'nem Seufzer — Er ist tot —." Ebenso ist die merkwürdige, kurz vor dem Ende eingeschobene 2. Szene

des 5. Aktes, in der Herr und Knecht sich unterhalten, von tiefstem Pessimismus getränkt (ebd. S. 217 f.). Der Herr: „Du, Freund, sieh da die Trümmer des Apollotempels, — dort die Befestigungen der Karthager, — da wieder der Römer, — hier einen zerfallenen Turm der Byzantiner wider die Korsaren, — da Wälle und Linien der Sarazenen, — alles zu Stücken. Nur eines ist geblieben: Der Hirte wechselt hier mit Hirten . . . Vater Aetna ernährt uns alle, und ob der Normanne oder der Hohenstaufe Sizilien beherrscht, heute abend tanzen uns're Landmädchen doch."

Aus diesen wenigen Worten spricht Grabbes innerste Auffassung über das Wesen der Geschichte, und hieraus ergibt sich für ihn die Idee der Geschichte in seinen historischen Dramen: Das Große wird immer wieder erdrückt von der Menge des Kleinen. Das ist der Schlüssel zur Erkenntnis der Geschichtsdramen Grabbes. Als Verkörperer des Großen erfaßt er gewaltige, überragende Kraft- und Tatmenschen. Ihre hochfliegenden Pläne scheinen sich zu verwirklichen, aber sie gehen zugrunde durch ihr Streben, das an dem der Menge zerschellt. Und damit kommen wir zum zweiten, wichtigen Punkt: zu Grabbes Auffassung der Menge. War im Drama der Literatur vor ihm das Volk dumpfe Masse, die durch einzelne gelenkt wurde, erhält es bei Grabbe Eigenleben, denn: „Das Volk ist eine wunderbare Erscheinung; die Individuen, aus denen es denn doch besteht, sind in der Regel nur mittelmäßig begabt und fassen das ihnen Dargebotene oft sehr flach und einseitig auf, — dennoch pflegt im Volke als Gesamtheit stets die richtige Ansicht, das wahre Gefühl vorzuherrschen" (s. V, S. 23). Das Volk besteht aus unbedeutenden Individuen, als Ganzes aber hat es recht. Diese beiden Anschauungen ziehen sich im Grunde von „Marius und Sulla" an durch alle geschichtlichen Dramen Grabbes hindurch.

Ein kurzer Ueberblick über Grabbes historische Dramen möge das Gesagte bestätigen:

In „Marius und Sulla" sollte das Drama nach dem Vorwort des Dichters (II, S. 74) in dem Ringen zwischen Marius und Sulla, endlich aber in dem gewaltigen Charakter des letzteren seinen Kulminationspunkt finden. Dieser feste Plan zerrann dem Dichter aber bei der Ausarbeitung. In der ersten Fassung von 1823 ist das Thema noch erkennbar. Nach der Ueberarbeitung und Erweiterung aber, die einige Jahre später (1827) erfolgten, verlor der Dichter seine Helden fast aus den Augen und gestaltete in der Hauptsache den gewaltigen Kampf zwischen den Optimaten und der Volkspartei. Bereits hier zeigt sich das Neue in Grabbes Schaffen. Im zweiten Akt ist die Masse aus Gruppen und Einzelpersonen zusammengesetzt, die sich voneinander wohl abheben.

In großen Zügen folgt er seinem wichtigsten Gewährsmann Plutarch, und mit feinstem Verständnis für den Geist des zerrütteten Roms um 80 vor Christi Geburt schuf er Bilder der Zeit von überwältigender Wucht und Schönheit.

Bedeutend freier als hier schaltete Grabbe mit den geschichtlichen Tatsachen in den Hohenstaufendramen. Die Zeitspanne, die er dichterisch in einige Dramen umzusetzen plante, gestattete ihm nicht, sich allzu eng an die ihm von Raumer überlieferte Historie zu binden. Aber auch hier wieder erfaßte er den Geist der Geschichte in bewunderungswürdiger Weise. Zum Nachteil der Dichtung dagegen sind die Themata zu sehr gehäuft, als daß die zusammenfassende Idee mit befriedigender Klarheit offenbar werde. Grabbe wollte in Kaiser Friedrich Barbarossa wohl besonders den Kampf zwischen zwei gewaltigen Persönlichkeiten, die den stärksten Willen zur Macht haben, schildern. Vertieft wird dieser Konflikt dadurch, daß diese beiden Männer ihren gegenseitigen Wert anerkennen und sich so schätzen, daß sie sogar zu Freunden geworden sind: Im Herzen Freunde, in der Politik Feinde. Nun nahm Grabbe aber noch regsten Anteil an dem Kampf Barbarossas mit dem Papsttum und zum letzten an dem Konflikt mit Mailand. Zusammengehalten werden sollte das Ganze durch die Idee: Er wollte seiner zerrissenen Zeit, in der jeder kleine Fürst Deutschlands auf seine Souveränität pochte und nur nach persönlicher Machtstellung drängte, einen Spiegel vorhalten, indem er die Eifersüchteleien der gegenwärtigen Fürsten in den gewaltigen Zwist der Hohenstaufenzeit verlegte.

Noch zahlreicher sind die Themata des zweiten Hohenstaufendramas: „Heinrich VI.“, das sich zeitlich ganz eng an den „Barbarossa“ anschließt. Die Entwicklung des Helden, der in ungeheurem Machthunger riesenhaft emporwächst, nach Erreichung stolzester Ziele noch unbefriedigt weitere Macht ersehnt und durch einen Schlaganfall ein ruhmloses, jähes Ende findet, ist der Grundzug der Handlung. Dieser wird aber in vielen Teilen des Stückes vollkommen von den Nebenhandlungen in den Hintergrund gedrängt, die nur ganz lose oder gar keine Fühlung mit der Haupthandlung haben. Ich denke hier vor allem an den Zwist des Erzherzogs von Oesterreich mit Richard Löwenherz und die Rache Heinrichs des Löwen an der Stadt Bardewick. Auch ist es bedauerlich, daß Grabbe (ein Umstand, der sich schon in „Marius und Sulla“ und im „Barbarossa“ störend bemerkbar machte) allzusehr über seinen Parteien steht und uns somit im unklaren läßt, ob wir dem Spieler oder dem Gegenspieler unser Mitgefühl zuwenden sollen. In beiden Dramen ist in der Auflösung der Massenszenen bei weitem nicht die Lebendigkeit erreicht, wie in „Marius und Sulla“.

Mit Freude und Begeisterung waren die „Hohenstaufen“ begonnen, mit der bitteren Erkenntnis, daß auch das Glanzvollste keine Dauer hat, und daß der stärkste Wille an dem ewigen Wechsel zerbricht, wandte sich Grabbe enttäuscht von der so verheißungsvollen und doch spurlos vergangenen Zeit ab zu den Ereignissen der jüngsten Zeit. Der Plan, einen Napoleon zu schreiben, war in ihm rege geworden und lockte den Dichter. Auf den „Napoleon“ komme ich später noch ausführlicher zu sprechen. Hier sei vorweg genommen, daß das Stück die typi-

schen Züge der Grabbeschen historischen Dramen besonders deutlich zeigt. Der Pessimismus Grabbes findet sich auch hier, aber Grabbe läßt sich durch ihn nicht niederdrücken, sondern er gewährt uns in nun bewußter Meisterschaft und im Vollgefühl seiner dichterischen Kraft, die sich ganz besonders in den prachtvoll aus Individuen zusammengesetzten Volksszenen zeigt, einen tiefen Einblick in den Geist der „hundert Tage". Der straffe Aufbau und die einheitliche Handlung fehlen, aber der ungeheure Stoff hat durch die „genre- und skizzenhafte" Behandlung und die großzügig verwertete Geschichte sprühendes Leben bekommen. Mit dem „Napoleon" erreicht Grabbe die Höhe seines Schaffens.

Ueber die folgenden Stücke kann ich mich kurz fassen, da sie für unsere Betrachtung keine wesentlich neuen Gesichtspunkte bringen.

Die Ballade: „Barbarossa im Kyffhäuser" vom Jahre 1831 ist uns hier nur deshalb von Wert, weil wir in ihr dieselben finsteren und verbitterten Gedanken finden, die in „Heinrich VI." sich nur vereinzelt gezeigt hatten. Grabbe faßt sie nur mit grausiger Ironie in ein Gedicht zusammen.

Der „Napoleon" hatte bei weitem nicht den Erfolg, den Grabbe zuversichtlich erhofft hatte. Dazu kam, daß tiefes häusliches Elend und die schwer drückenden Verpflichtungen seines Berufs den Dichter maßlos verbitterten. Alles das bewirkte, daß das Thema in der folgenden Tragödie „Hannibal" zum persönlichsten Bekenntnis des seelisch und körperlich schwer leidenden Mannes wurde. Das Thema ist dem des „Napoleon" nahe verwandt, und ist am besten so zu fassen: Das Genie scheitert an der Verständnislosigkeit der breiten Masse, die mehr als Machtfaktor gefühlt, als tatsächlich dargestellt wird. Die Tragödie läßt die fortschreitende Handlung vermissen, und wir empfinden es als schmerzlich, daß Grabbe das Bekenntnis zur Tendenz gegen seine Umwelt hat werden lassen. Die geschichtlichen Daten sind im Vergleich mit den vorhergehenden Dramen außerordentlich frei behandelt.

Das letzte ausgeführte Werk Grabbes ist die „Hermannsschlacht". Er wollte darin die Schlacht in ihrem Verlauf als Inhalt des Dramas geben. An diesem ungeheuren Ziel mußte die Kraft jedes Dramatikers scheitern und Grabbe, der die „Hermannsschlacht" packte, war nicht mehr der Grabbe, der den „Napoleon" schuf. Das Stück mußte in Teilhandlungen zerfallen, und tatsächlich ist die dramatische Form nur ganz locker beibehalten. Geschichtliche Vorlagen hat Grabbe zwar benutzt, aber sich außer einigen feststehenden Tatsachen, die er in der Hauptsache aus Tacitus und dem Clostermeierschen Werk: „Wo Hermann den Varus schlug" entnahm, mehr an seine persönlichen Kenntnisse von Land und Leuten seiner Heimat als an die Vorlagen gehalten. Von der Masse gilt dasselbe, was in „Marius und Sulla" zu sagen war.

Die Quellen.

Läßt man Grabbes Stück unbefangen auf sich wirken, so freut und wundert man sich über die Fülle blendender Einfälle, über die Treffsicherheit der Schlaglichter. Forscht man aber seinen Quellen nach, ist man zunächst etwas befremdet, hier die meisten eben dieser Einfälle wiederzufinden und darunter sogar eine ganze Anzahl, die Grabbe ihnen fast wörtlich entnommen hat. Aber immer wieder muß man staunen, mit welcher Kühnheit und mit welchem sicheren historischen Blick der Dichter das aus seinen Vorlagen verwertete, was für die Personen charakteristisch, zur Darstellung des Zeitgeistes wertvoll und zugleich dramatisch wirksam ist.

Für den „Napoleon" hat Grabbe, wie er selbst schreibt (s. V, S. 339), „ungeheuer viel" gelesen. In seinen Briefen erwähnt er Venturini (s. V, S. 338), Chaboulon (VI, S. 15) und die „Minerva" (VI, S. 16). In der Hauptsache aber hat er sich an Las Cases gehalten, dessen Werk als eins der ersten über den Aufenthalt Napoleons auf St. Helena herauskam und sehr bald ins Deutsche übertragen wurde. Es ist sicher, daß Grabbe zuerst dies damals außerordentlich viel gelesene und weitverbreitete Buch studiert und darin Züge gefunden hat, die ihn besonders anregten. Las Cases hatte auf St. Helena Tagebuch geführt und jeden Ausspruch Napoleons genau aufgezeichnet. Diese Aufzeichnungen waren außerordentlich geschickt abgefaßt und stark tendenziös gehalten. Ihr Hauptzweck war: „die politische Rechtfertigung des Kaisers"[1]).

Aehnlich in seiner Begeisterung für den Kaiser ist das Buch Chaboulons.

Venturini dagegen haßt Napoleon und sieht in ihm „den alten Würgengel" (s. Vent., Bd. 1815, S. 7).

Die „Minerva" ist eine politische Zeitschrift, deren Urteil sich je nach ihrem Verfasser ändert, meist aber Napoleon ungünstig beurteilt.

Las Cases[2]).

Unendlich häufig spricht Napoleon bei Las Cases von seiner eigenen Vortrefflichkeit, von seinen hohen Idealen und von den menschenbeglückenden Plänen, die von Fürsten und Völkern so tiefbetrübend für die Welt verkannt worden sind. Aus diesen auf die Dauer zu üppigen Lobgesängen hat Grabbe sehr viel genommen. Von hier stammt ein großer Teil der Reden Napoleons auf Elba (I, 4 bei Grabbe), von hier Worte und Ansichten Napoleons in den Tuilerien (II, 3, IV, 2 bei Grabbe). Ein genaues Nebeneinanderstellen der einzelnen Aeußerungen würde zu weit führen. Ich beschränke mich auf die Anführung einzelner bezeichnender Stellen und auf bloße Verweisung der weniger wichtigen.

Auf Seite 46 des I. Bandes findet sich die Aeußerung Napoleons, der sich über eine ungebührliche Anrede ärgert: „Mögen

[1]) Vergl.: Holzhausen: Heine u. Napoleon, S. 28.
[2]) S. Lit. Angaben.

sie mich doch nennen, wie sie wollen, sie können mich doch nicht hindern, ich zu seyn." Aus einem ganz ähnlichen Anlaß ruft Napoleon bei Grabbe III, 3 (s. Wuk IV, S. 76) aus: „. . . Ich bin ich, das heißt Napoleon Bonaparte, der sich in zwei Jahren selbst schuf . . ."

Neben dem Gespräch auf Seite 67 (L. C. Bd. III), in dem Napoleon von sich sagt: „Frankreich war unzufrieden, in mir erkannte es seinen Retter", sind die Worte Napoleons anzuführen, die L. C. Bd. III, S. 108 ff. aufgezeichnet hat: „Welches Unglück . . ., daß nicht Jedermann einsah, ich sei ganz dazu geeignet und nothwendig zu dem Gleichgewichte und der Ruhe von Europa. Aber die Könige und Völker fürchteten mich; sie hatten unrecht und können es noch theuer bezahlen" (vergl. Grabbe I, 4, Wuk. S. 40).

Auch manche andere Stelle dieser Rede ist von Grabbe ganz im Sinne seines Gewährsmannes dem Napoleon auf Elba in den Mund gelegt (ebd.): „Ich wäre ganz aus vollem Herzen der Monarch der Constitution und des Friedens gewesen, wie ich vorher der der Dictatur und großen Unternehmungen war . . . Und wovor konnten auf der anderen Seite die Völker sich fürchten? Daß ich kommen und sie berauben und ihnen Ketten anlegen möchte? Aber ich kam als Messias des Friedens und ihrer Rechte zurück!" (L. C. Bd. III, S. 110.)

Zu Napoleons Meinung von sich auf Elba und in den Tuilerien wäre noch heranzuziehen: Bd. V, S. 38, Bd. VI S. 5: „Ach! du armes Frankreich wirst noch lange einen Vormund brauchen!" Bd. VIII, S. 68: „Europa wird bald den Verlust des Gleichgewichts beweinen, zu welchem mein französisches Kaiserreich durchaus nothwendig war." Bd. X, S. 2: „Ich selbst wollte nichts gewinnen, als den Ruhm, Gutes gestiftet zu haben, die Seegnungen der Nachwelt wollte ich mir erwerben. War es wohl zu glauben, daß ich eben hier unglücklich seyn, hierbei meinen Untergang finden würde? . . . Man nannte mich den Tyrannen der Könige, mich, der ich ihre Existenz wieder befestigt hatte . . ." Und im Nachtrag Bd. IV, S. 32 steht in einer ähnlichen Rede Napoleons: „Ich allein konnte die Welt retten, kein anderer."

Im Anschluß an diese Aeußerungen Napoleons, die uns zeigen, wie Napoleon seine Mission aufgefaßt und wie Grabbe sie übernommen hat, bringe ich Stellen, die von dem Feldherrn Napoleon handeln.

Bd. II, S. 83 erzählt der Kaiser „er habe bei Waterloo den Gedanken verfolgt, den rechten Flügel des Feindes zu umgehen . . Bei keiner seiner Schlachten sei er so sicher gewesen, sie zu gewinnen, als bei dieser und noch sei ihm das Geschehene unbegreiflich. Grouchy habe sich verirrt; Ney habe alle Besonnenheit verloren . . ." Hier finden wir den Ursprung des Umschlags in Napoleons Stimmung während der Schlacht bei Waterloo und die Beschuldigung Grouchys, von der noch Bd. VIII, S. 61, 65 gesprochen wird (s. Grabbe V, 5, Wuk. S. 129). Und am Jahres-

tag der Schlacht bei Waterloo (Bd. VI, S. 86) erinnert sich der Kaiser schmerzlich: „Unbegreiflicher Tag! — Welch ein Zusammentreffen unerhörter Widerwärtigkeiten! Grouchy! — Ney! — Derlon! — . . . Und doch war allem, was die Kunst nur fordern konnte, Genüge geschehen! — Alles verunglückte erst dann, wie schon Alles gelungen war.“ (Vergl. dazu Bd. X, S. 127.)

Bd. X, S. 112 spricht Napoleon sich eingehend über den Wert und den Gebrauch der Artillerie aus. Das für uns Wesentliche besteht darin, daß Napoleon eine Konzentration aller Feuerschlünde auf einen wichtigen Punkt empfiehlt. Diesen Gedanken verwertete Grabbe bei der Einnahme Lignys (IV, 6. S. Wuk. IV, S. 104.)

An Einzelheiten hat Grabbe aus Las Cases verwertet:

Bd. I, S. 129 erzählt Las Cases: „Bei der Belagerung von St. Jean d'Acre erhielt Napoleon ein Zeichen der heldenmüthigsten und rührendsten Ergebenheit. Er war in den Laufgräben, eine Bombe fiel zu seinen Füßen nieder. Zwei Grenadiers warfen sich jetzt auf ihn, nahmen ihn zwischen sich, breiteten ihre Arme über seinen Kopf und deckten ihn so von allen Seiten.“

Unschwer läßt sich hier die Szene IV, 6 (s. Wuk. IV, S. 102) wiedererkennen, in der Vitry bei Grabbe nun gleich einige Kanonenkugeln ergreift und sie fortwirft: „Canaillen, ihr könntet rikoschettieren!“

Zu Beginn der Schlacht bei Ligny (IV, 6) liegt Napoleon schlummernd auf der Lafette einer Kanone. Grabbe hat hier einen Zug aus Las Cases Bd. III, S. 126 mit großem Geschick verwertet. Las Cases erzählt von seiner Unterhaltung mit Napoleon über das Schlafen zu jeder gewollten Zeit: „Man mußte wohl,“ ‚sagte der Kaiser‘, „wenn man Schlachten lieferte, die drei Tage dauern; die Natur hat auch ihre Rechte, ich benutzte mithin den kleinsten Augenblick, und schlief wo und wann ich konnte.‘ Der Kaiser hatte auf den Schlachtfeldern von Wagram und von Bautzen während des Kampfes selbst, und gar sehr innerhalb der Schußweite geschlafen. Er sagte, daß außer der Nothwendigkeit, der Natur Folge zu leisten, so ein Schlaf dem Anführer oft den köstlichen Vortheil bringe, ruhig die Berichte und das Zusammentreffen seiner Armeeabtheilungen abzuwarten, anstatt sich vielleicht von dem einzelnen Gegenstande, der ihm vor Augen liegt, hinreißen zu lassen.“ (Vergl. Grabbe IV, 6, Wuk. S. 99, Cambronne: „Lassen sie von den Preußen die ganze Hölle auffahren. — Der Kaiser schlummert.“

Bertrand: „Und die Rast ist ihm zu gönnen.“

Der Kapitän: „Aber meine Herren, die Armee gerät in Gefahr —“

Bertrand: „Sie irren, Freund. Wäre das, so hätt' er diese Stunde nicht zum Schlafen gewählt.“)

Von nun an halte ich mich an die Reihenfolge bei Las Cases:

Ueber die „schönste Rose im Schnee des Nordlands“ (Gr. I, 4,

Wuk. S. 41) erzählt Las Cases eine kleine Geschichte Bd. II, S. 107 (vergl. auch Bd. 6, S. 66), an die Grabbe sich wohl erinnert haben wird. Aus dem Spiel mit der Rose formt Grabbe diesen poetischen Namen.

Der polnische Legionsreiter zu Beginn der 4. Szene des I. Aktes (Wuk. S. 39) hat wahrscheinlich seinen Ursprung in Las Cases (Bd. II, S. 129, Bd. III, S. 77), der den Polen Piontkowsky mehrfach erwähnt.

Auf eine Stelle, die für das dichterische Schaffen Grabbes besonders interessant ist, da sie zeigt, wie er aus einer kleinen Anregung heraus eine ganze Szene kühn gestaltete, stoßen wir Bd. III, S. 10: „Wir hörten einige Flintenschüsse . . . Der Kaiser bemerkte: es schiene, als ob mein Sohn (wir dachten, er wäre es) gute Jagd mache . . . ‚Sagen Sie es ihm wirklich, er soll sich damit auf Kanonenschußweite von uns entfernt halten.‘ Ich lief nach ihm, wir hatten ihm aber unrecht gethan. Es war bei den Pferden des Kaisers, die man an den Schuß gewöhnen wollte.“ Aus diesen wenigen Zeilen heraus schafft Grabbe die ganze Szene IV, 3 auf dem Platz vor dem Kaiserlichen Marstall. Die kurze Erzählung wird in packendste Handlung umgesetzt.

Bd. V, S. 76 ist von einer Aufforderung zur Flucht nach Amerika die Rede. „Der Kaiser wollte es nicht. Es unterliegt keinem Zweifel, daß er . . . nach Amerika gelangen konnte; aber er glaubte, daß seine Würde ihm weder eine solche Verkleidung noch die Flucht gestatte.“ (Man vergleiche Grabbe IV, 2 [Wuk. S. 84]: Napoleons Antwort an Hortense, die ihn auffordert, mit ihr nach Amerika zu fliehen: „Gute, dahin flüchte ein Bürger, der sich einmal gegen seinen Monarchen empört hat, Napoleon aber kann nicht flüchten, kann sich nicht verstecken.“ Die Worte Napoleons am Ende der 3. Szene des III. Aktes (Wuk. S. 80) an Hortense: „Ihr Weiber! Wer euch belehren will, beschwört das Feuer. — Hortense, tanze, — du verstehst es meisterhaft, — aber nie wieder ein Wort von Politik,“ erinnern sehr an die Unterhaltung mit mehreren Damen (Bd. VI, S. 10 f.), die Napoleon mit den Worten schließt: „Es beweist also, meine Damen! . . . Mangel an Urtheilskraft . . ., wenn eine Frau sich wirklich einbilden will, daß sie dem Manne gleich stehe . . . Jedes hat sein Eigenthum und seine Pflichten. Ihr Eigenthum, meine Damen, ist Schönheit, Grazie, Verführung . . .“

Eine ausführliche Charakteristik Carnots, auf die Grabbe sich wohl gestützt hat, findet sich Bd. VI, S. 26 f. Ich führe daraus nur an: „Carnot war sehr arbeitsam, stets aufrichtig, ohne alle Intriguen . . . Die Stadt Antwerpen wurde ihm anvertraut, und er betrug sich dort sehr gut. Bei der Rückkehr von 1815 ernannte ihn der Kaiser . . . zum Minister des Innern, und hatte keine Ursache, es zu bedauern. Er fand ihn treu, rechtschaffen, arbeitsam und stets wahr.“

Auf Seite 143 desselben Bandes meint der Kaiser: „Murat hatte sehr viel Muth und gar wenig Verstand.“

Der etwas rührselige Zug des hungernden Kaisergardisten

(s. Wuk. T. IV, S. 21), der den im Kampf geborgenen Adler bei sich trägt, hat viel Aehnlichkeit mit dem Gardisten, von dem Las Cases Bd. IX, S. 26 berichtet.

Fast wörtlich übernahm Grabbe eine Wendung Las Cases, der von der Landung Napoleons erzählt (Bd. IX, S. 35): „Der Sieg rückte im Sturmschritt vor, und der Volksadler flog von Thurm zu Thurm, bis zu der Kirche unsrer lieben Frauen." Grabbes Napoleon ruft auf Elba aus: „Wird mein Adler nicht im Augenblick von Turm zu Turm bis St-Denis fliegen?" (s. Gr. I, 4, Wuk. S. 43).

Den Ausspruch Napoleons über seine Wiedervermählung findet man bei Las Cases Bd. X, S. 104: „. . . es ist die Rede davon, daß Napoleon eine Französin hätte wählen wollen und auch sollen: ‚Das wäre höchst national gewesen, sagte er, Frankreich war groß, und sein Monarch mächtig genug, und dieser brauchte mithin keine Rücksicht auf das Ausland zu nehmen. Zudem ist die Blutsfreundschaft, unter Fürsten keine hinreichende Schutzwehr, wenn politische Interessen in Frage kommen, veranlaßt sogar in dieser Beziehung nur zu oft moralische Abscheulichkeiten in den Augen des Volkes.'" Grabbes Napoleon spricht sich III, 3 (s. Wuk. S. 76) ähnlich aus, nur daß er aus dem Gedanken eine andere Folgerung zieht: „. . . es wäre klüger von mir gewesen, hätt' ich die Oesterreicherin nicht zur Frau genommen, sondern, wie ich konnte, zur Mätresse. Sind einmal alle Vorurteile der alten Zeit umgewälzt, so schadet es den Enkeln meines Sohnes noch in späten Jahrhunderten, daß sie von einer als kaiserliche Prinzessin geborenen Mutter entsprungen und dadurch der Anhänglichkeit an lächerliche Ahnenideen verdächtig sind!" Bei Las Cases nimmt Napoleon Rücksicht auf die mögliche Gefährdung von Staatsgeheimnissen, der Napoleon Grabbes ist nur in Sorge, daß er seinem persönlichen Ansehen als liberaler Kaiser keinen Abbruch tue.

Die merkwürdigen Worte Chassecoeurs (I. 1, s. Wuk. S. 24): „Als er regiert haben will, schossen wir in Vincennes auf obrigkeitlichen Befehl seinen Vetter und Helfershelfer, den Enghien, tot, und ich selbst band ihm, da es Nacht war, die Laterne vor die Brust, um besser zu zielen", haben ihren Anlaß in dem Nachtrag Bd. II, S. 78, in dem die Erschießung Enghiens ausführlich geschildert ist. „Es scheint, als ob Savary durch die öffentliche Meinung angeklagt gewesen sei, nicht, daß er an dem Verdammungsurtheil, wohl aber an der Vollstreckung desselben sehr thätigen Antheil genommen habe. Man wollte wissen, er hätte an die Brust des Fürsten eine Laterne hängen, ihm seine Uhr nehmen lassen . . ."

Im Nachtrag Bd. IV, S. 38 nennt Napoleon das Volk wetterwendisch, buhlerisch, grausam und eigensinnig, was von Einfluß auf den Ausruf Napoleons bei Grabbe (III, 3, Wuk. S. 34): „Die Canaille . . ." gewesen sein mag.

Auf Seite 51 desselben Bandes steht auch der Satz, der bei Grabbe (III, 3, s. Wuk. S. 78) durchklingt: „Da besuchte er (Napo-

leon) in einer Nacht das Grab der Josephine, die das Glück seiner bessern Jahre gewesen war.“ Bei Grabbe lautet die Stelle: „Josephine ! — — . . . O, ihr Tod hat mir schon genug schmerzvolle Nächte gekostet — Ja, sie war mein guter Stern! — Mit ihr erlosch mein Glück!“

Fleury de Chaboulon.

Als zweites der von Grabbe angegebenen Bücher (s. S. 20) und daher mutmaßliche Quelle, habe ich Chaboulons Aufzeichnungen untersucht und den Einfluß auf den „Napoleon“ festgestellt; auch hierbei ergab sich manches Wesentliche.

Chaboulon schildert auf Seite 4 sehr anschaulich die Stimmung im französischen Volk und besonders die Demütigungen der Kaisergarde. In der allgemeinen Unzufriedenheit wünschte man Napoleon zurück, weil man ihn als die Stütze der Revolution ansah (vergl. S. 5): „Man verweilte gern bei seinen [Napoleons] Thaten und heimlich und öffentlich wünschte man seine Rückkehr.“ Diese Gedanken gaben Grabbe die Unterlage für die Wünsche des Volkes im ersten Aufzug.

Fast wörtlich übernommen hat Grabbe für I, 4 (Wuk. S. 42 f.) (die Unterredung Napoleons mit dem Offizier Graf St.-P—le) die Angaben auf Seite 17. Hier finden sich die Worte Napoleons: „Die Offiziere, die ich bei mir habe, sind schon so zahlreich, daß es mir sehr schwer seyn wird, etwas für Sie zu thun.“ Auch die Enttäuschung Napoleons wird erwähnt (ebd. S. 20), als er hört, daß der Bote S... P... nichts Schriftliches bei sich hat, aber schon bei Chaboulon genügen einige heimliche Worte, um Napoleons Vertrauen zu gewinnen. Grabbe hat in der ganzen Szene vollkommen den Gedankengehalt und, mit einigen Streichungen auch die Worte Chaboulons übernommen. Für denselben Teil dieser Szene fand Grabbe noch auf Seite 162 einige Angaben, die er benutzte. (Ebd. S. 162. Wuk. S. 40.)

Auf Seite 55 sind die Ansichten und Worte des jungen Obersten Labedoyere in Grenoble wiedergegeben, die in dem Gespräch mit Carnot III, 3 (vergl. Wuk. S. 77) und in der Unterhaltung Cambronnes und Labedoyeres (IV, 6, ebd. S. 100) nachklingen.

Die Unterhaltung der beiden Alt-Adligen über die „Frau des Ney, der sogenannten Fürstin von der Moskwa“ (vergl. Gr. I, 1, Wuk. S. 23), geht auf Chaboulon (S. 58) zurück, und zwar auf eine Unterhaltung Napoleons, der sich nach den Verhältnissen in Frankreich erkundigt (Chab. S. 58): „‚Was macht Ney? Wie steht es mit dem Könige?‘ . . . ‚Bald gut, bald schlecht; er hat sich, wie ich glaube, über den Hof wegen seiner Frau zu beschweren . . .‘ ‚Seine Frau ist eine Zierpuppe; sie wird haben die große Dame machen wollen und die alten Herzoginnen werden sich über sie aufgehalten haben.‘“ (Vergl. Grabbe (I, 1, Wuk. S. 23): „Welche geschmacklose Kleidung, welches dummdreiste Benehmen, welche wüste Arroganz! - Weiß

denn die Person nicht, daß wir recht wohl wissen, daß sie eine Bäckerstochter ist?“ (Zu der fehlenden Etikette am Hof vergl. auch S. 60.)

Sehr zahlreich finden sich bei Chaboulon die Selbstkritiken des Kaisers, der in ganz ähnlicher Weise wie bei Las Cases immer wieder seine Selbstlosigkeit, seine Vaterlandsliebe, und ganz besonders sein Verständnis für den Liberalismus betont (vergl. S. 57, S. 59, S. 64). Grabbe wählte aus diesen Reden besonders schwungvolle Wendungen.

Der lächerliche Vorschlag D'Ambrays (s. Gr. II, 4, Wuk. S. 52), über dessen Charakter Chaboulon sich auf Seite 3 beklagt, Napoleon durch einen Präfekten arretieren, kurz verhören und sofort erschießen zu lassen, geht sehr wahrscheinlich auf das Gespräch Napoleons in Macon zurück, das Chaboulon auf Seite 67 erzählt und in dem einer der Adjunkten des Maires ganz treuherzig versichert, bei der Nachricht der Ankunft sei er sehr erstaunt gewesen und habe gemeint: „der Mensch muß närrisch seyn; er wird nicht entkommen.“

Die 3. Szene des 3. Aktes (Wuk. S. 72 f.) ist dagegen von Grabbe aus Chaboulon (S. 97) wieder fast wörtlich übertragen worden. Bei Chaboulon heißt es: „Seinen Schreibtisch fand er [Napoleon] voll geistlicher Bücher; er ließ sie wegschaffen und Landcharten und militärische Plane an ihre Stelle thun. ‚Das Cabinet eines französischen Monarchen, sagte er, darf nicht einer Capelle, sondern dem Zelte eines Generals ähnlich sehen‘ ... Darauf schwieg er einige Augenblicke und fing dann zwischen den Zähnen Einen seiner gewöhnlichen Schlußreime zu singen an:

‚S'il est un temps pour la folie,
Il en est un pour la raison.‘“

Auf der folgenden Seite (98) bemerkt Chaboulon: „Der mechanische Stuhl des Königs konnte Napoleon nicht behagen, der einen kräftigen und gesunden Körper besaß; er ließ ihn daher ins Hintercabinet thun.“ Vergl. Grabbe III, 3 (s. Wuk. S. 73): „. . . ‚Welch wunderbares Ding von einem Stuhl?‘ Ein Offizier: ‚Des Königs Rollstuhl.‘

Napoleon (setzt sich hinein): ‚In dem sitzt es sich freilich bequem — in dem konnte man leicht vergessen, daß es in Frankreich und auf Elba ganz anders war, als in diesem Zimmer. (Wieder aufstehend.) Schließt den Stuhl beiseit.‘“

Auf Seite 109 findet sich eine Stelle, die zeigt, daß Grabbe sich nicht scheut, gelegentlich auch historische Worte zu vergröbern. Man vergleiche Chaboulon (s. S. 109): „Als sich die Herzogin von Angouleme so muthig zu Bordeaux benommen hatte, sagte Napoleon: ‚es ist der einzige Mann unter der Familie!‘“ mit Grabbe III, 3 (s. Wuk. S. 74): Napoleon: „Die Angouleme ist nach tapferer Gegenwehr aus Bordeaux vertrieben. — Sie ist der einzige bourbonische Sprößling, der Hosen zu tragen verdiente.“

Wenige Seiten später (S. 118 f.) berichtet Chaboulon über die Vorbereitungen und über das vorzeitige Losschlagen Murats.

Aus diesem Bericht zieht Grabbe das Wichtigste heraus und bringt es in die Worte Napoleons (III, 3, Wuk. S. 73).

Das Doppelspiel Fouches findet sich auch bei Chaboulon mehrfach belegt, so auf Seite 148, wo Napoleon von der „Treulosigkeit dieses schändlichen Fouches" spricht und außerdem auf den Seiten 156—160. Auf dieser letzten Seite wird in einer Sitzung das Wort ausgesprochen, das Grabbe (II, 5) nur wenig verändert als Hauptgedanken des Gesprächs zwischen Carnot und Fouche verwendet: „Das einzige Oberhaupt, das für uns paßt, ist Napoleon, aber nicht jener ehrgeizige und ungestüme, sondern der durch das Unglück gebesserte Napoleon."

Aus dem Bericht Chaboulons über die Schlacht bei Ligny (Chab. S. 216—18), den Grabbe zum Teil dramatisch verwertet hat, ist besonders der Irrtum Neys hervorzuheben, der bei Quatrebras das Gros der englischen Armee vor sich zu haben glaubt. Bei Chaboulon lautet die Stelle (s. S. 216): „Ney gab zur Antwort: ‚er habe die ganze englische Armee auf dem Halse . .' Der Kaiser, der bessere Nachrichten hatte, ließ ihm versichern, ‚er habe blos Wellingtons Vortrab vor sich und befahl ihm noch einmal, über die Engländer herzufallen und sich Quatrebras zu bemächtigen . . .'" In der entsprechenden Stelle bei Grabbe (IV, 6) wird durch einen Adjutanten gemeldet (s. Wuk. S. 102): „Der Fürst von der Moskwa bittet um Hilfe. Die englische Armee enfiliert mit ihm bei Quatrebras eine Schlacht.'

Napoleon: Der Fürst von der Moskwa ist ein — Sie mein Herr, melden ihm: ich wüßte, Wellington tanze noch in Brüssel und er, der Marschall Ney, hätt' es nur mit dem englischen Vortrab zu tun.'"

Aus den Aufzeichnungen Chaboulons (S. 219 ff.) über die Schlacht bei Waterloo hat Grabbe nur wenig Taktisches genommen. In Einzelheiten dagegen schloß er sich sehr eng an.

Sowohl bei Chaboulon wie bei Grabbe gerät Napoleon in den Bereich des feindlichen Infanteriefeuers und an beiden Stellen verkennt Napoleon die gefahrdrohende Nähe des Gegners (vergl. Ch. S. 225 u. Gr. V, 5, Wuk. S. 129).

Aufs engste hängt das Ende der Schlacht mit Chaboulons Darstellung S. 229 zusammen: „Ein letztes Reservebataillon, der unglückliche Ueberrest von der Granitcolonne der Gefilde von Marengo, war mitten unter den ungestümen Wogen der Armee unerschütterlich geblieben. In die Reihen dieser Tapfern, welche noch Cambronne befehligte, begiebt sich Napoleon; er läßt sie ein Viereck bilden und rückt an ihrer Spitze dem Feinde entgegen; alle seine Generale . . . nehmen die Degen in die Hand und werden gemeine Soldaten. Die alten Grenadiere . . . erschracken vor der Gefahr, welche den Kaiser bedrohete . . . ‚Ziehen Sie sich zurück,' sagte Einer davon, ‚Sie sehen wohl, daß Sie der Tod nicht haben will.'" (Vergl. Cambronne: „Imperator, falle!" Napoleon: „General, mein Glück fällt — Ich falle nicht" [s. Wuk. S. 134]).

An derselben Stelle (Ch. S. 230) findet sich auch der letzte

Verzweiflungskampf der Garde und die oft angeführten, aber unhistorischen Worte Cambronnes: „Die Garde stirbt, aber sie ergibt sich nicht" (b. Gr. V, 7, S. 135).

Venturini.

Auf einem ganz anderen Standpunkt als diese beiden Franzosen steht selbstverständlich der Deutsche Venturini. Obgleich er sich als Chronikenschreiber bemüht, objektiv zu sein, so bricht doch hin und wieder sein Zorn gegen Napoleon los und macht sich Luft in den schärfsten Ausdrücken, wie: „gewaltiger Räuber" (Bd. 1815, S. 5), „das scheußlich grinsende Gespenst, der alte Würgengel in seiner furchtbarsten Gestalt" (ebd. S. 7) und ähnliche.

Für den König und die Adligen der 2. und 3. Szene des I. Aufzuges finden wir bei Venturini (S. 27—28) eine Charakteristik, an die Grabbe sich hauptsächlich gehalten hat: „Ludwig XVIII. war ein so milder, fast schwacher Herrscher, wie er durchaus nicht unmittelbar auf einen Napoleon für die Franzosen hätte folgen müssen. Noch mehr als des Königs Milde verdarben die Geistesschwäche, der Stolz und Uebermuth, die Rachsucht, der Fanatismus und die Bigotterie seiner nächsten Umgebungen. Der ausgewandert gewesene, jetzt mit dem Könige zurückgekehrte alte Adel hatte im Elende keins seiner Vorurtheile vergessen, keins der Rechte des Volks ehren gelernt. Der neue Geist, welcher seit 25 Jahren Frankreich bewegte und trieb, war ihm vollends ein Greuel."

Zum Schluß der 1. Szene desselben Aktes (s. Wuk. S. 28, 29) verwertete Grabbe eine Stelle, die von dem Grafen Artois, also dem Vater des Herzogs von Berry, erzählt (Vent. S. 219): „Artois erließ eine Proklamation an die Armee, worin es hieß: „. . . Sohn des guten Heinrichs IV., dieses tapfern Königs, des Vaters des Volks und des Kriegers, richte ich mit Zutrauen jene Worte an Euch, die für ihn die glückliche Vorbedeutung des Sieges waren: Allenthalben, wo Ihr meinen weißen Federbusch sehen werdet, folgt ihm; es ist der Weg der Ehre!!' Die Soldaten kannten diesen gerühmten Federbusch nicht; die abgenutzte Floskel that also auf sie keine Wirkung. Nur die National-Garde rief einzeln: ‚es lebe der König!' Die Soldaten aber verharrten in ihrem tückischen Schweigen."

Aus einem Vergleich der Seiten 237, 238 mit dem Gespräch zwischen Carnot und Fouche in der Nachtszene auf dem Greveplatz (II, 5, s. Wuk. S. 59 f.) ergibt sich die Verwertung eines für Grabbe sehr bedeutsamen Gedankens. Die beiden unterhalten sich über den zurückkehrenden Napoleon, der wieder Kaiser werden soll, „jedoch kräftig gebändigt mit einer Konstitution". Venturini schreibt: „Man verbreitete . . . in Paris ohne Scheu das Gerücht: Buonaparte sei hauptsächlich durch die Parthei der Liberalen in der Absicht auf den Thron zurückgeführt worden, eine ihren Wünschen und Ansichten entsprechende Verfassung zu bewilligen . . . Buonaparte selbst mogte schmerzlich genug fühlen,

daß Carnot, Fouché und . . . ihn scharf beobachteten, damit sie nicht noch einmal von ihm betrogen würden." Bei den Worten Fouchés: „Aber wir bedürfen irgendeines neuen Menschen an der Spitze und können Napoleon nicht übergeh'n. Auch ist er nicht mehr der von 1811", vergleiche man Venturini Bd. 1815, Seite 240: „Der Buonaparte im Anfange des Jahrs 1814 war für das Ausland unendlich gefährlicher als der von Republikanern bewachte Buonaparte im Jahre 1815."

Abgewandelt findet sich der Gedanke bei Grabbe in der Schlacht bei Belle Alliance (V, 5 [Wuk. S. 127]), in der Napoleon von sich selber sagt: „Der Stern des illegitimen geächteten Napoleon von 1815 soll den Völkern freundlicher leuchten, als der Komet des Erderoberers von 1811."

Auf Seite 240 berichtet Venturini über die Herzogin von Angoulême: „Um ein frommes Gelübde zu erfüllen, befand sich die Herzogin, als Buonaparte in Frankreich wieder erschien und binnen 20 Tagen die ganze Verfassung umwandelte, in Bourdeaux, und bei der furchtbaren Nachricht betrug sie sich als eine wahre Heroin." Der Grund zu der Reise war historisch der, den Chassecoeur angibt, wenn er zu Beginn des III. Aufzugs (Wuk. S. 62) sagt: „. . . die Angoulême wird in ihrem Bordeaux beten wollen, daß sie ein Kind bekömmt . . ." Das Motiv der Abreise der Herzogin nach Bordeaux, um „ihre treue Stadt" gegen Napoleon zu schützen, ist von Grabbe frei erfunden.

Die Worte von Grabbes Napoleon (III, 3, s. Wuk. S. 74): „Ah, Gilly hat den Angoulême bei Lyon gefangen — (zu einem Offizier). Der Telegraph hat nach Lyon zu berichten, daß General Gilly den Herzog von Angoulême im ersten besten Seehafen denen, die ihn zu besitzen wünschen, ausliefre", gehen auf Seite 247 zurück, auf der Venturini berichtet, daß der gefangene Herzog von Angoulême auf Befehl Napoleons möglichst bald nach Cette zur Einschiffung gebracht und dann freigelassen werde.

Sehr eingehend beschreibt Venturini an verschiedenen Stellen die Feier auf dem Marsfeld und deren Wirkung auf das Volk. Grabbes Szenenangabe IV, 1 (Wuk. S. 80) stimmt fast wörtlich mit dem Bericht Venturinis Seite 292 überein, und auch die Bemerkungen Jouves erinnern an Venturini, der die Festlichkeit als „imposante Farce" bezeichnet (Vent. S. 35) und zugibt: „Das Maifeld war unleugbar ein großes imposantes Schauspiel, und was Napoleon damit bezweckte, das erreichte er wirklich." (Vent. S. 36.)

Obgleich Grabbe in dem Brief vom 6. (?) Dezember 1829 Kettembeil um die Bände von 1813–17 der Venturinisch-Bredowschen Chronik bittet (Wuk. V, S. 338), hat er nur den von 1815 verwendet. Anklänge an die anderen Bände lassen sich in dem Drama nicht feststellen.

„Minerva".

In dem III. Band des Jahrgangs 1815 finden wir auf Seite 331 f. eine Erklärung für den Beinamen Napoleons: Vater

Veilchen. Der Artikel berichtet, daß von geheimen Klubs der von einem Schriftsteller erfundene Name verwendet worden sei, da man viel von Napoleon sprach und sein Name geheim bleiben sollte. „Schon im Monat December brachten die Offiziere . . . zu Ehren des Veilchens, das im Frühjahr wiederkommt, Trinksprüche aus, allein die Gemeinen der Armee, die Soldaten und Unteroffizere fingen erst zu Ende Februar an, diesen Vater Veilchen kennen zu lernen" (s. 1815, III. Bd., S. 332). (Vergl. I, 1 Vitry: „In unsrem schönen Frankreich blüh'n jeden Lenz das Veilchen, der Frohsinn und die Liebe wieder neu, — Veilchenvater kommt auch zurück." S. Wuk. S. 17.)

Ein sehr ausführlicher und klarer Aufsatz findet sich im IV. Band 1815, Seite 77 ff.: „Bericht über den letzten Feldzug Bonaparte's und die Schlacht von Mont-Saint-Jean. auch genannt von Waterloo oder Belle-Alliance" (von einem Augenzeugen). Grabbe hat daraus seine Anschauungen, die er aus Chavoulons Buch sich gebildet hatte, ergänzt. Sicher stammt aus dieser Quelle der Schluß des Dramas (ebd. S. 130): „Da die Engländer und Preußen ihre Vereinigung vollständig bewerkstelligt hatten, so trafen die beiden Obergenerale Wellington und Blücher auf dem Meierhof Belle-Alliance zusammen und besprachen sich über die Mittel, ihre Vortheile zu verfolgen."

In einem anderen Aufsatz der „Minerva" 1816, Bd. I, S. 101, Beiträge zur Geschichte des Kampfes bei Waterloo (nach dem Englischen des Herrn Generallieutenant Scott) finden wir sehr genaue Angaben über den Ball der Herzogin von Richmond zu Brüssel, dem Wellington und sein Stab beiwohnten, und auf dem alles voller „Freude und Jubel" gewesen sei. „Im Ballsaal zu Brüssel Nachts um 12 Uhr erhielt Wellington Nachricht, daß Thuin, Charleroy, Gosselies und Frasnes innerhalb eines Tages von den Franzosen weggenommen, und daß durch Bonaparte und Ney der Preußische Vortrab geschlagen oder verjagt worden sei." Auch die Aufregung bei den Schreckensnachrichten und die feste Haltung Wellingtons findet sich in diesem Aufsatz mehrfach belegt. (Vergl. Grabbe V, 1.)

Mit viel Geschick verwendet Grabbe eine Briefstelle, die er 1816 Bd. I, S. 133 fand: „Das 7. Husarenregiment (der Engländer) blieb, den Rückzug zu decken. Sie griffen einen feindlichen Kürassierhaufen an. Die Pferde waren zu klein, und ihre Säbel zerschellten wie Glas, wenn sie auf die stahlgerüsteten Männer hieben. Flintenkugeln wirkten nicht, denn die Panzer waren kugelfest." Grabbe setzt diese Erzählung in Handlung um. (V, 4, s. Wuk. S. 124.) Milhaud: „Und hoch unsere Schwerter, um so tiefer auf die Lumpen niederzuflammen! (Die Kürassiere versuchen einzuhauen, Gewehrsalven empfangen sie. Manche stürzen, aber an den Panzern der meisten rollen die Flintenkugeln ab.) Was? Hat uns der Kaiser nicht feste Westen gegeben?"

Ueberblick über die Quellen.

Die Quellen in dieser Reihenfolge zu bringen hielt ich für das Richtigste. Es läßt sich nicht feststellen, welche der beiden

französischen Quellen Grabbe zuerst verwandte. Die Einzelheiten aus Las Cases und Chaboulon sind oft so ineinander gemischt, daß eine ganz genaue Scheidung nicht möglich ist. Wir gehen wohl kaum in der Annahme fehl, daß Grabbe sich beim Lesen der Werke Notizen gemacht hat, die er dann bei der Niederschrift des Dramas beliebig verwertete. Die deutschen Quellen, besonders Venturini, mögen wohl mit schuld daran sein, daß Grabbe nicht mehr den Weltenbeglücker Napoleon, sondern auch den selbstherrlichen Despoten dargestellt hat.

Wundert uns auch die Fülle der nachweisbar übernommenen und verwerteten Stellen, so geben sie uns doch ein Bild, wie Grabbe seine Quellen benutzt hat. Eine bestimmte Anordnung ist nicht zu erkennen, sondern, nachdem er sich einmal über das Wesentliche klar geworden ist, gestaltet er frei und großzügig. Manchmal übernimmt er wörtlich, greift ein andermal einen kleinen Zug auf, um eine ganze Szene daraus zu gestalten, er nimmt ihm überlieferte Aeußerungen und legt sie anderen Personen in den Mund, ja er scheut auch davor nicht zurück, Kleinigkeiten um Generationen zu verschieben, wenn es sich mit dem Geist der Geschichte verträgt. Ein Vorwurf ist dem Dichter aus der so reichlichen Benutzung nicht zu machen, da er sich bei historischen Dramen an die gegebenen Tatsachen bis zu einem gewissen Grade halten muß. Aber wir würden eine reinere Freude haben, wenn wir das Schillernde der Einfälle der Phantasie des Dichters und nicht den Angaben der Quellen zu verdanken hätten. Diese Ueberlegung muß uns zu der Frage führen: Welche Teile unterliegen besonders dem Einfluß einer Quelle und wo hat der Dichter frei aus sich heraus geschaffen? Zur Beantwortung lassen wir am besten das Stück an uns vorüberziehen.

Vollkommen aus seiner Phantasie, beziehungsweise aus der Erinnerung an die Tage der Leipziger Messe, schöpfte Grabbe das Leben und Treiben des Volkes in der ersten Szene. Zu den Gesprächsinhalten war er zum Teil aus der Lektüre von Las Cases und Chaboulon angeregt. Auch viele Altadlige, für die Grabbe kein Vorbild fand, sind zu den Gestalten seiner Phantasie zu rechnen. Einen Einfluß auf die liberalen und später revolutionären Gedanken durch die Memoiren Robespierres, wie er vielfach angenommen wird[1]), habe ich nirgends feststellen können. Auch die 2. Szene des 1. Aufzuges ist ganz frei von Grabbe geschrieben worden.

Für die Kreise am Hof fand Grabbe sehr viel in seinen Quellen, besonders wieder in den Büchern Las Cases und Chaboulons. Deren Andeutungen regten ihn zum selbständigen Zusammenstellen und zur dramatischen Verlebendigung an.

Die Szene in den königlichen Zimmern der Tuilerien stützt sich, vorzüglich in ihrer zweiten Hälfte, auf Venturinis Charakteristik des Königs und der Altadligen, wenn auch daneben sich Einflüsse von Las Cases bemerkbar machen.

---

[1]) z. B. Nieten, Werke Bd. 3, S. 4. S. Lit. Ang.

Wenig originell ist der Beginn der 4. Szene, in der wir Napoleon in Sehnsucht nach Frankreich am Ufer Elbas stehen sehen. Diese Szene fand sich in der damaligen Literatur außerordentlich häufig. (Vergl. Holzhausen: Heine und Napoleon S. 42 f.)[1] In den Gesprächen und in der Anlage der Handlung machen sich die Ueberlieferung Chaboulons und außerdem noch Las Cases entnommene Redewendungen fast unangenehm bemerkbar.

Dagegen sind die hübsche, frische Szene im Jardin des Plantes (II, 1), wie auch das Zwischenspiel im Saal der Herzogin von Angouleme (II, 3) von Grabbe vollkommen frei aus der Phantasie heraus geschrieben worden.

Für die Szene auf dem Greveplatz (II, 5) fand der Dichter bei Las Cases und bei Chaboulon einige wichtige Gedanken.

Shakespeares Einfluß zeigt sich unverkennbar in dem Treiben des Pöbelhaufens der 1. Szene des III. Aufzuges, das außerordentlich viel Aehnlichkeit mit den Hans-Cade-Szenen Heinrichs VI., II. Teil, hat. Die Taten des Rebellen, dessen Mordlust ebenfalls das beliebteste Mittel ist, seine Straßenherrschaft zu erhalten, decken sich fast vollkommen mit den Verbrechen Jouves. (Zum Vergleich sind die Szenen IV, 2, 6 und 7 heranzuziehen.)

Der große Auftritt Napoleons in den Tuilerien (III, 3) beginnt mit einem nur wenig veränderten Gespräch, das aus Chaboulon stammt; in der Fortsetzung zeigt Grabbe zahlreiche Einflüsse von Las Cases und Venturini, der auch die Szenenangabe (IV, 1) und die Ansichten des Volkes über die Feier auf dem Marsfeld in ihren Hauptzügen liefert.

Die packende Szene vor dem Kaiserlichen Marstall (IV, 3) ist so selbständig aus der kurzen, nichtssagenden Notiz Las Cases entwickelt, daß wir sie, ebenso wie die beiden Szenen im preußischen Lager vor Ligny als eigenste Schöpfungen Grabbes ansehen können (IV, 4, IV, 5).

Der Ball in Brüssel, der zwischen die Schlachtenszenen eingeschoben ist (V, 1), findet sich schon ziemlich ausführlich in dem Aufsatz der „Minerva" (s. S. 119) beschrieben. Die Todesahnungen des Herzogs von Braunschweig sind ein künstlerisches Moment, das erst von Grabbe des Gegensatzes wegen eingeführt wurde.

Die Schlachtenszenen selber gehen in ihren Grundzügen auf die Ueberlieferungen Chaboulons und des Aufsatzes der „Minerva" (s. S. 118) zurück. Eine Menge von Einzelheiten und von belebenden und bezeichnenden Bildern entnahm Grabbe, abgesehen von diesen beiden Quellen, auch noch dem Werke Las Cases.

---

[1] Siehe Lit. Ang.

II. Würdigung.

Aufbau der Handlung.

Von einem geregelten Aufbau kann in diesem Drama nicht gut geredet werden, und vergebens wird man nach dem durchgehenden Hauptgedanken suchen. Abgesehen von Grabbes dramatischer Art war auch die Umarbeitung durch die darauf wirkenden Einflüsse zu hastig erfolgt, als daß daraus ein geschlossenes Ganzes unter Leitung einer Idee hätte entstehen können. Ansätze dazu sind vorhanden, da aber Grabbe selbst den leitenden Gedanken wechselte, ohne die anderen Teile durchgehends darauf einzustellen, können wir ihn nicht klar herausgreifen, sondern müssen versuchen, den jeweilig führenden Gedanken zu erfassen. Die Ansicht Theilackers [1]), der in dem Drama eine wohldurchgeführte Komposition sieht, vermag ich mich nicht anzuschließen. Allzusehr würde diese planmäßige Konstruktion dem bisherigen Schaffen Grabbes widersprechen, allzusehr seiner eigenen Anschauung in den Briefen dieser Zeit. Ich denke hier an die vom 2. Oktober 30 und 10. November 30, beide an Kettembeil. In dem ersten schreibt er: „Hätt' ich nur Zeit oder Lust, da ich jetzt selbst eile. Da muß eine zweite Auflage einmal dienen, alles zu überflügeln, was jetzt nur in pikanten Skizzen geschehen kann (s. Wuk. T. V, S. 351)." Und in dem zweiten: „Den Napoleon verseh' ich mit einer derben Vorrede, jedoch ohne Persönlichkeit. Er bindet sich als Drama aber an nichts. Halb oder ganz. Müssen sehen, wie der Wurf gelungen (ebd. T. V, S. 353)."

Nehmen wir diese Aeußerungen und vergegenwärtigen wir uns die Briefe, aus denen hervorgeht, wie schwer er neben dem „Napoleon" mit seinen beruflichen Pflichten gekämpft hat, wie er in der Arbeit durch seinen gebrochenen Arm und andere Krankheiten gestört worden ist und sie hat liegen lassen müssen, wie er noch nach Abschluß des Werkes es überarbeitete, potenzierte und andererseits kürzte [2]), so müssen wir erkennen, daß wir an das Werk nicht allzu hohe Forderungen betreffs der Einheit stellen dürfen.

1) S. Lit. Ang.
2) S. Br. an Kett. 15. 1. 31.

Grabbe nennt sein Drama mit bester Absicht: „Napoleon oder die hundert Tage.“ Er betont also, daß nicht nur eine einzelne Persönlichkeit den dramatischen Mittelpunkt bilden soll, sondern daß er in demselben Maße eine Zeitspanne in ihren Strömungen und Bewegungen vorführen will. In dieser zweifachen Absicht liegt schon eine gewisse Gefahr der Zersplitterung. Wie wir aus seinen Briefen wissen, verschoben sich seine Interessen mehrfach, und bei genauer Prüfung können wir aus seinem Drama drei Wandlungen seines Anteils herausgreifen, die Grabbe nur zum Teil miteinander verband:

1. Interesse am Volk (Sehnsucht nach Befreiung setzt die Handlung in Gang und führt zur Rückberufung Napoleons).
2. Interesse an Napoleon. (Napoleon tritt in Paris auf, setzt sich über das Volksempfinden hinweg und regiert nur nach seinem eigensten Ermessen.)
3. Interesse an Schlachten (Schlachtendarstellung).

Selbst die Szenen innerhalb dieser Gruppen sind meistens nur nebeneinander gestellt, und wirken in der Hauptsache durch ihren Kontrast. In der Vorliebe für Gegenüberstellung ist deutlich der Einfluß Schillers zu erkennen.

Interesse am Volk.

In dem wogenden Auf und Ab der Volksszene zu Beginn des Dramas fühlen wir den Mißmut mit den bestehenden Verhältnissen und erleben den Druck mit, den das Volk von der Regierung zu erdulden hat. Zwei Kaisergardisten, Ausrufer aller Art, Polizeibeamte und viele andere, jeder als Individuum erfaßt und prachtvoll lebenswahr gegeben, verbinden sich zur wohlgegliederten Masse durch einen gemeinsamen Zug: durch die Sehnsucht nach dem Befreier Napoleon.

Es ist dies eine der köstlichsten Szenen, die Grabbe geschaffen hat. Sicher ist sie in Erinnerung an seine Leipziger Zeit, als er die Messe mit ihrem bunten Getriebe vor Augen hatte, entstanden (vergl. Br. 11. 1. 22, s. Wuk. V, S. 234 f.).

Als Vertreter der Kreise am Hofe werden dem Volk die verstaubten Gestalten der Altadligen scharf gegenübergestellt und in lächerlichster Aufmachung gezeigt. Als der Hof nun selbst erscheint, schüttet Grabbe die ganze Schale des Spottes und Hohnes über den König, dessen Umgebung und Verehrer aus und betont somit die Berechtigung des Volkes, sich aus der Herrschaft dieses Kreises hinwegzusehnen. Der König in den Tuilerien bemüht sich zwar, den neuen Gedanken mit schwachem, aber immerhin doch einigem Verständnis entgegenzukommen, aber seine Umgebung bestärkt ihn in seiner satten Zufriedenheit. Die Regierenden sind sich vollkommen unklar über die Gärung im Volk und geben sich auch gar nicht die Mühe, die freiheitlichen Gedanken kennen zu lernen. Ich denke an die Stelle I, 3 (s. Wuk. T. IV, S. 36 f.), in der der König sich bei Blacas d'Aulps und d'Ambray erkundigt, ob das Reich noch das alte ist, und ob sie gegebenenfalls die Rückkehr des Korsen zu fürchten hätten. Blacas

d'Aulps erwidert ihm: „Das Reich ist das alte, Sire, und wir brauchen ihn nicht zu fürchten . . ." D'Ambray beantwortet die Frage: „Sire, es ist so, wie mein Kollege sagt. Die Nation liebt und verehrt die Königliche Familie grenzenlos, — jedermann sehnt sich nach der Verfassung, wie sie etwa 1786 noch makellos in reiner Glorie prankte, — keine Stunde, wo ich nicht Briefe von Präfekten, Generalen, Maires erhielte, die diesen Wunsch nicht aussprächen, — nur ein paar Schwindelköpfe, besser für das Irren- als für das Zuchthaus, wagen anders zu denken. Die Gensd'armerie wird auch ihnen Vernunft beibringen." Dabei ahnen diese „erfahrenen Geschäftsmänner" gar nicht, daß der Schwindelköpfe nicht nur ein paar sind, sondern daß das ganze Volk sich nach Freiheit sehnt und der kurzsichtigen Bedrückung durch diese Herrschaften herzlich satt ist. Von Liebe und Verehrung war in den Volksszenen doch schlechterdings nicht das Geringste zu merken. Die einzigen, die in dem Volkstrubel der ersten Szenen mit der Herrschaft zufrieden waren, waren die Altadligen, also die Vertreter der Monarchie, die Grabbe mit außerordentlichem Geschick in das Volk gestellt hatte, um den ungeheuren Unterschied in der Auffassung noch kräftiger zu unterstreichen.

In einer kurzen Szene auf Elba (I, IV, s. Wuk. S. 43) läßt Grabbe zwar durch einen Offizier Napoleon zurufen: „O lande, lande! . . . Die Nation ruft Sie", aber Napoleon erscheint nun nicht gleich in Paris, sondern Grabbe begründet die Zurückberufung erst noch in den nächsten Szenen.

Im I. Aufzug sehen wir das Volk in seinem Hauptsprecher Duchesne zwar in Sehnsucht, aber noch ruhig. In der 2. Szene des II. Aufzuges aber beginnt es in den unteren Schichten zu gären.

Damit ist ein Fortschritt gegeben. Aus den Gestalten des Volkes, wir treffen hier zum großen Teil die Personen der Volksszenen des I. Aufzuges wieder, ist ein Ganzes zusammengesetzt. Die verschiedensten Berufe und Temperamente finden sich in der gerechten Empörung über das unerhörte Treiben der Restauration. Alles, was der Liberalismus erstrebte und bereits durchgesetzt hatte, wird zunichte gemacht: Die Angouleme läßt die Jesuiten zurückrufen, in Nîmes werden die Protestanten ermordet. Und als der redselige Advokat Duchesne die Zeitungsnachrichten liest, bricht sein ganzer Zorn los und er spricht im Sinne aller: Auf Elba rührt sich's allmählich! Je schlimmer es die Reaktion treibt, um so eher muß der Umschwung erfolgen, um so eher Napoleon zurückkehren.

Ganz merkwürdig, aber durch ihren Kontrast künstlerisch außerordentlich wirksam, hebt sich von dieser aufgewühlten Szene, in der das Volk murrt, schimpft und droht, die folgende ab, in der ausgesuchte Kühle und Vornehmheit herrscht. Die Herzogin von Angouleme läßt sich von der Gräfin von Choisy ein Gedicht vorlesen und ist durch einen falschen Vers peinlichst berührt: „Wie sinkt die Poesie. Auch in ihr Revolution. Was für falsche

Verse!“ Gräfin von Choisy: „Wer hat denn den Versen das Gesetz gegeben, daß sie grade sein müssen, wie die des Racine oder eines anderen Klassikers?“ Herzogin von Angouleme: „Auch du eine Empörerin, Choisy? – Die Welt ist überreif. — . . .“ (s. Wuk. S. 50 f.).

Die Aneinanderreihung dieser beiden Szenen ist in ihrem Gegensatz ganz ausgezeichnet.

Die absolute Verständnislosigkeit der Hofkreise unterstreicht Grabbe auf breiterer Grundlage in der Tuilerienszene. Der König und seine Minister haben die Broschüren der Liberalen erhalten. Ludwig meint dazu: „Recht abscheulich – “, der Herzog von Angouleme: „Ich mag die Papiere nicht anfassen“, und der Herzog von Berry sagt kurz entschlossen: „Hängt die Kerle.“ (S. Wuk, S. 51.) Damit sind für sie die Wünsche des Volkes abgetan.

Für den Fortschritt der Haupthandlung ist es wichtig, daß in dieser Szene die Landung Napoleons gemeldet, aber nicht in ihrem vollen Ernst allgemein erkannt wird. Grabbe hält Napoleon im Hintergrund und läßt uns erst noch das Streben und die Hoffnung des Volkes durch die Führer der Liberalen in der nächtlichen Szene auf dem Greveplatz (II, 5. S. Wuk. S. 58) erkennen. Die Liberalen sind fast am Ende ihrer Mittel und drängen zur Tat. Die Broschüren haben nichts genützt, also müssen die Bourbonen fort mit ihrer alten Zeit. Sie haben bewiesen, daß sie nichts Neues lernen können. Bonaparte muß wieder zurück, und zwar als Kaiser, kräftig gebändigt mit einer Konstitution. Zerbricht er diese, ist es um ihn geschehen. Der Liberalismus des Volkes sucht in Napoleon den Führer. Hält er sich an dessen Pläne, ist es gut, wo nicht, muß er stürzen.

Von Beginn des III. Aufzuges an beschleunigt sich das Tempo, und die Stimmung wird immer radikaler. Nur am Eingang der Szene ist das Volk Träger der Handlung. Durch den Schneidermeister, der mit einem Blick auf einen Pflasterstein und ein paar gemurmelten Worten das Volk in Siedehitze bringt, ist das Losbrechen des Pöbels genügend vorbereitet. Die Vorstädte von St.-Antoine begnügen sich nun nicht mehr mit liberalen Ideen, sondern sehen in der Revolution die Befreiung von dem unerträglichen Joch. Die Liberalen werden beiseite geschoben und mit äußerster Brutalität reißt die Hefe des Volkes die Herrschaft an sich. Duchesne, der vorher noch soviel Anklang fand, will eine neue Rede beginnen. Da unterbricht ihn Vitry (III, 1, s. Wuk. S. 69): „Herr Redner, still. — Die da verstehen den Teufel von Ihrem Brei, und wen sie nicht verstehen, den bewundern sie nicht, wie unsre Bekannten im Palais royal, sondern sie bringen ihn um.“ Da nahen sich die Truppen Napoleons.

Interesse an Napoleon.

Mit der Ankunft Napoleons tritt das Volk mit seinen Wünschen in den Hintergrund, und Grabbe arbeitet die Stellung und Persönlichkeit des Korsen ganz scharf heraus. Sein Erscheinen

allein genügt, um sofort die aufwallenden Leidenschaften und die Aeußerungen des Hasses niederzuschlagen. Selbst Jouve, der eben noch bereit war, „auf seiner (Napoleons) Leiche den Freiheitsbaum aufzupflanzen", wendet sich resigniert ab und meint: „Hier ist nichts zu machen — Die Leute sind zu einexerziert und zu begeistert — Weg meine Träume — Es lebe der Kaiser!" (III, 2, Wuk. S. 72.)

In den Tuilerien erleben wir den Kaiser, der für Grabbe der Mann der Tat mit großen Gedanken und wenig Worten ist. Er beherrscht vollkommen die Situation. Um ihn herum nicht wie bei den Bourbonen müßig schwätzende Hofleute, sondern feste klare Männer als seine Werkzeuge. Gleich zu Beginn wirft er alle überflüssigen Sachen aus seinem Arbeitszimmer heraus. Nichts vermag ihn aus seiner ehernen Ruhe zu bringen. Um den Kaiser überstürzen sich die Ereignisse. Telegramme aus allen Himmelsrichtungen jagen sich. Er beantwortet, bestimmt, befiehlt in knappester Form. Nur als das Volk ihn ruft, wird er unwillig (s. Wuk. S. 74 ff.): „Die Canaille wird anmaßend — Die Bourbons haben, so hochadlig sie sind, die Zügel doch recht schlaff gehalten . . ." Hier zeigt sich ganz deutlich Grabbes neue Stellung. Das Volk, der Träger der Handlung im ersten Teil, tritt völlig zurück, und Grabbe läßt seiner Phantasie und seiner Bewunderung für Napoleon freiesten Lauf. Das ist der Mann, für den er sich begeistert. „Ein tüchtiger Kerl," der sich selbst geschaffen hat, der alle Traditionen beiseite schiebt und nur sich und seiner Persönlichkeit lebt. Er ist der Mittelpunkt der Welt, und nach ihm hat sich alles zu richten: „. . . Ich bin ich, das heißt Napoleon Bonaparte, der sich in zwei Jahren selbst schuf . . ." Daß das Volk mit seinen Wünschen für Grabbe abgetan ist, geht auch aus dem Gespräch Napoleons mit Carnot und Fouche hervor. Auf die Bitten Carnots: „Sire, geben Sie Frankreich eine liberale Konstitution, mit sichren Garantien, . . ." erwidert Napoleon zwar liebenswürdig, aber ganz unverbindlich: „So auch sprach neulich ein braver junger Mann, Labedoyere. ‚Liberalimus', ‚Konstitution' lauten gut, aber Carnot, Sie erfuhren selbst, wie wenig die Menge davon versteht . . . Was ich für den Augenblick tun kann, soll indes geschehen — Die Zukunft schaffe weiter."

Haben wir hier schon das Empfinden, daß das Entgegenkommen Napoleons nicht ernst gemeint ist, so finden wir die Bestätigung in den scharfkritisierenden und treffenden Bemerkungen Jouves auf dem Marsfeld (IV, 1, s. Wuk. S. 82), die in erfrischendem Gegensatz zu dem hohlen Pathos der herüberschallenden Worte des Kaisers stehen: Die Zusatzakte werden verlesen, und Jouve faßt sein Urteil zusammen: „Wahrhaftig, wie ich vermutete, der alte Brei in neuen Schüsseln", das heißt Napoleon hat es nicht für gut befunden, seinen selbstherrlichen Standpunkt zu verlassen und dem Volke entgegenzukommen.

In den nächsten Szenen (IV, 2, 3) treibt Grabbe vollendetsten Heroenkultus. Alles tritt hinter Napoleon zurück, alles ist auf

seine Verherrlichung zugeschnitten. Hortense redet ihm zu, den Feldzug zu vermeiden und nach Nordamerika mit ihr zu entfliehen. Mit großer Geste und sehr milde herablassend lehnt Napoleon dieses Ansinnen ab, da er seinen Platz als Führer Europas nicht verlassen will und kann.

Bertrand gegenüber zeigt Napoleon sich als der geniale Feldherr, der mit ungeheuer beweglichem Geist seine Anordnungen trifft. Mit unglaublicher Leichtigkeit bestimmt er für einzelne Heeresteile die Führer, setzt er Proklamationen auf, verfügt er die Einteilung der Kavallerie und noch vieles andere. Hortense spricht unsere Gedanken aus, wenn sie nach diesem Wirbel von Befehlen sagt: „Wenn der Mann all das behält und expediert, was du ihm eben und jede Stunde aufträgst, so ist er ein Genie, fast größer als du selbst!" (S. Wuk. S. 85.)

Weniger aufdringlich, aber durchaus nicht minder wirksam feiert Grabbe den Kaiser durch das Gespräch der Piqueure vor dem Kaiserlichen Marstall (IV, 3, Wuk. S. 85 ff.). Aus ihren Reden hören wir von der Brutalität des Gewaltigen und vernehmen die staunende Hochachtung vor der Tatkraft Napoleons: „Unter dem Kaiser sind die Stunden tausendmal kleiner als die Geschäfte."

Hier bricht nun der zweite Gedanken ganz ab und Grabbe verliert sich fast vollkommen in der Schlachtendarstellung.

Die Schlachtendarstellung vor Grabbe.

Ehe wir auf diese eingehen, sei in einem kurzen Ueberblick gezeigt, wie die Dramatiker vor Grabbe Kampf und Schlacht verwendet haben.

Shakespeare, der mit der Phantasie seiner Zuschauer rechnete und rechnen konnte, läßt seine Schlachten mit häufigem Ortswechsel durch einige Darsteller auf der Bühne ausfechten. Seine Freude am Kampf selbst zeigt sich auch in den Führerkämpfen. Das französische klassische Drama aber verwirft die laute Aktion und scheidet den sichtbaren Kampf sowie jedes laute Getümmel aus. Die Kampfdarstellung wird durch Botenberichte ersetzt. Diese engen Fesseln übernimmt Gottsched für das deutsche Drama. Sehr bald aber setzt der Kampf gegen diese Knebelung ein. Zunächst wird die Anzahl der Spieler erhöht. Dann geht man dazu über, hinter der Szene Kriegslärm ertönen zu lassen. Mit Klopstocks: „Hermanns Schlacht" (1769) wird die Schlacht selbst zum Thema. In den Bardengesängen erobert die Teichoskopie sich ihren Platz. Durch Herder und Lessing wird auf Shakespeare wieder hingewiesen, und mit Goethes „Götz" sind die Fesseln des französischen klassischen Dramas abgestreift. Der Kampf findet, wenn auch im „Götz" (v. 1771) noch nicht bühnengemäß, auf offner Szene statt, und die Teichoskopie wird tiefer erfaßt und erhält damit frische Lebendigkeit. Bühnenmöglich wird der Kampf in Maler Müllers „Golo und Genovefa" (v. 1781) dadurch, daß der Kampf vor den Zuschauern halb verdeckt ist, und nur die Entscheidung selbst ganz rasch gezeigt wird. Den wirk-

lich ernsten und künstlerisch wertvollen Kampf bringt der junge Schiller in den „Räubern“ auf die Bühne. Die darin vorkommenden Schlachtgeschehnisse bleiben trotz ihres Umfanges und ihrer Heftigkeit im Rahmen des Darstellbaren. Besonders hervorzuheben ist, daß bei ihm die Kämpfe nicht nur mehr Selbstzweck, sondern wichtige Glieder in der dramatischen Handlung sind. Kotzebues Verdienst besteht darin, daß er unter Verwertung der prunkvollen und ziemlich äußerlichen Ritterstücke der 80er und 90er Jahre als Bühnenpraktiker sich aller dramatisch wirksamen Mittel, die die Zeit vor ihm gebracht hatte, meist sehr geschickt bedient. In Schillers „Wallenstein“ sehen wir den Höhepunkt des Soldatenstückes. In der Formenstrenge erinnert er an das französische klassische Drama, und auch er hält sich fern von Lärm und Tumult. Aber die geniale Meisterung des Wortes im Botenbericht und Mauerschau, die prachtvolle Steigerung im Aufbau der Handlung und die tiefe Kenntnis des soldatischen Wesens und Daseins zeigen uns, mit wie geringen äußeren Mitteln der Dichter uns zu packen vermag.

In der „Jungfrau von Orleans“, deren Gestalt unlösbar mit Schlachten verbunden ist, waren Bühnenkämpfe ohne Zwang nicht zu vermeiden. Demgemäß ist auch die Form erweitert, und Schiller lehnt sich wieder mehr an Shakespeare an. Aus diesem Anschluß und den nicht zu verkennenden Bühnenmitteln der Ritterschauspiele und Kotzebues gewinnt Schiller Anregungen für seine neue Form. Diese regelt den häufigen Wechsel des Ortes, gestattet in abgetönter Weise den Gebrauch von äußeren Mitteln, und durch das beherrschende Wort dämpft sie das allzu laute Kampfgeschehen.

Mit Schiller schließe ich die Reihe, weil Grabbe in dessen Dramen das Ideal des historischen Dichters gefunden hatte (s. Wuk. T. V, S. 32). Und am Ende seines Lebens (22. 11. 35) schreibt er an Wolfgang Menzel: „Nicht Shakespeare, nicht Goethe — Schillers Feuer machte mich zum Dichter.“ (S. Wuk. T. VI, S. 166.)

Daß ich gerade diese beiden Stücke Schillers nenne, hat seinen besonderen Grund. Grabbe, der sich „in d e m Drama (Nap.) an nichts band“, hat sich doch dem Einfluß Schillers nicht entziehen können und hat manches Mittel, so zum Beispiel die Vorliebe für Kontraste, die in die Handlung verwobene Teichoskopie und ganz besonders den Aufbau des „Wallenstein“ (s. S. 40) benutzt. Für die Erinnerung, von mehr darf man nicht reden, an die „Jungfrau von Orleans“ spricht der häufige Ortswechsel und der reiche Gebrauch der äußeren Mittel. Aber mit der gebundenen Form und der Abtönung Schillers hat Grabbes Art nur verschwindend wenig gemein. Aus innerster Opposition gegen das Weichliche, Süßliche der zeitgenössischen Dramatik und aus einem ähnlichen Gefühl heraus, das ihn im „Don Juan und Faust“ versuchen ließ Goethes „Faust“ zu übertrumpfen, schuf er sich über Schiller hinaus eine eigene Form.

Interesse an der Schlachtendarstellung.

Es ist unverkennbar, daß Grabbe bei der Abfassung der Eingangsszenen den „Wallenstein“ vor Augen gehabt hat. Hier wie dort im Lager steht das Ganze auf breitester Basis. Geht Schiller über die Masse der gemeinen Soldaten im „Lager“ und den Führerszenen der „Piccolomini“, in der uns die Welt der Generalität gezeigt wird, zum eigentlichen Feldherrndrama über, so findet sich bei Grabbe ganz Aehnliches: Ehe er die Schlachten selbst darstellt, führt er uns die Lebensauffassung und die Stimmung in den verschiedenen Heeresteilen vor. Im übrigen ist aber der Bau der beiden Werke sehr verschieden; das zeigt vor allem die Behandlung der Zeit: bei Schiller sind es vier Tage, bei Grabbe etwa vier Monate.

Grabbe beginnt mit der Darstellung des Lagerlebens der Preußen. Im Vordergrunde unterhalten sich ein Feldwebel und ein Berliner in höchst lächerlicher Weise über allerlei literarische Fragen. Nur von dem bevorstehenden Kampf ist noch nicht die Rede. Mit dem Erscheinen Blüchers und Gneisenaus kommt die Handlung in Gang, und es fällt das erste Wort über die kommenden Ereignisse (IV, 4, s. Wuk. S. 89). Blücher: „Wisset Leute, Bonaparte soll in der Nähe sein, angekommen wie ein Dieb in der Nacht. Ist es so, so haben wir morgen früh Bataille, und wenn das Heer will, morgen abend Sieg.“ Gesprächsweise erfahren wir, wie Blücher und Gneisenau sich die Schlacht am folgenden Tage denken. Gneisenau erwartet einen Angriff auf die Verbindungsstelle der Preußen und Engländer bei St. Amand. Blücher stimmt ihm bei und richtet sich danach in seinen Befehlen. Mit der Besprechung des Planes ist ein Moment der Spannung gegeben, aber es fragt sich, ob der Zuschauer nachher bei der Schlacht selbst sich der Ortsnamen erinnern wird. Durch Botenbericht wird die Ankunft des französischen Hauptheeres gemeldet. Die feindliche Spitze hat bereits mit den Vorposten Fühlung genommen. Am Ende der Szene sind die Franzosen schon ziemlich nahe herangekommen; Blücher sieht die herumstreifenden Tirailleure und läßt sie durch zwei Schwadronen verjagen. Mit Hilfe der Teichoskopie ist diese Szene durchaus bühnengemäß.

Nun schiebt Grabbe noch eine Szene ein, um uns auch mit einem anderen Teil des preußischen Feldlagers bekannt zu machen. (IV, 5, ebd. S. 93.) Hier ist nun Stimmung und Ton ganz anders als in der Szene vorher. Ein herrlicher, frischer und vaterländischer Geist erfüllt die Jäger, die mit ihrem Major sich um das Feuer geschart haben. Große politische Gedanken bewegen die Gemüter und ernste Trauer über den für Preußen so kläglichen Frieden füllt die Herzen. Grabbe war sich der Schönheit dieser Szene wohl bewußt, als er an Kettembeil den 26. I. 1831 schrieb: „Die Szene, welche dem Berliner Freiwilligen das Gleichgewicht halten mußte, nämlich die am Wachtfeuer der hochbegeisterten freiwilligen Jäger, ist trefflich geraten.“ (S. Wuk. T. VI, S. 16.) Die Verbindung mit dem Ganzen wird durch die französischen Ueberläufer geschaffen.

Nachdem wir nun den Gegner Napoleons kennen gelernt haben, verwendet Grabbe vor Ligny (IV, 6) auch wieder erst eine kleine Verzögerung, die zweierlei Zwecke verfolgt. Einerseits erhöht sie unsere Spannung, weil wir, ebenso wie die Umgebung Napoleons, mit Unruhe auf das Erwachen des Kaisers, der auf einer Lafette schläft und nicht geweckt sein will, warten. Andererseits aber benutzt Grabbe diese kurze Frist zur Charakteristik Napoleons, des Heeres und deren Verhältnis zueinander. Sofort beim Erwachen ist der Kaiser sich klar über die Lage, und die Schlacht beginnt. Napoleon: „Die preußischen Kolonnen entwickeln sich — Ligny ist die Mitte und der Schlüssel ihrer Schlachtordnung . . .“ (S. Wuk. IV, S. 101.) Er erkennt also die gegnerische Konzentration bei St. Amand und richtet nun alle Kraft auf die Erstürmung von Ligny. Das ist der Leitgedanke, von dem er sich durch keine Meldung abbringen läßt, gleichgültig, ob der rechte Flügel bei Sombref durch die Preußen zurückgedrängt wird, ob der Feind das schon eroberte St. Amand wieder besetzt, oder ob der Fürst von der Moskwa um Hilfe bittet. So erleben wir im Geist die schrittweise Eroberung Lignys. Aus den Befehlen Napoleons und den Meldungen, die bei ihm einlaufen, sind wir uns über jede Gefechtsphase klar. Mit dem Einsetzen der Garde erreicht die Szene ihren Höhepunkt.

Noch ehe die Schlacht abgeschlossen ist, läßt Napoleon durch Estafetten die Siegesbotschaft nach Paris schicken. Am Ende der Szene (s. Wuk. ebd. S. 105) jubelt Napoleon: „Ligny ganz mein! — Das Tor Europas ist erbrochen, und ich stürme hindurch bis —“. Bei dem Worte „bis“ wird er unterbrochen, und mit diesem feinen Zug deutet uns Grabbe bereits das kommende Unheil versteckt an.

Vom technischen Standpunkt aus betrachtet, sind diese Vorgänge noch darstellbar. Teichoskopie (diese besonders zu Beginn der Szene) und Botenberichte in Form von Meldungen ergänzen sich sehr glücklich. An äußeren Mitteln (Schlachtmusik, Kanonendonner, Kampfgeschrei, brennende Ortschaften u. ä.) ist des Guten fast zu viel getan.

Nun lernen wir auch den anderen Gegner der Franzosen (V, 1), die Engländer mit ihrem Führer Wellington kennen. Meisterhaft ist die Szene aufgebaut. Sie beginnt mit den Todesahnungen des Herzogs von Braunschweig, die in grellem Gegensatz zu den lustigen Tanzmelodien des Ballsaales stehen. Diesen Gegensatz unterstreicht Grabbe noch durch die Einführung des Brautpaares, dessen heitere Liebenswürdigkeit uns den düsteren Hintergrund nur noch schwärzer erscheinen läßt.

Wieder hat Grabbe durch diese kleinen Nebenhandlungen unsere Spannung angeregt und wir fühlen, daß jetzt Ereignisse von entscheidender Bedeutung eintreten müssen.

Der Herzog von Braunschweig vernimmt dumpfe Töne. Ein Gewitter? Nein, die Töne werden immer lauter. Herzog von Braunschweig: „, . . . Melde Wellington, ich glaubte Kanonenschüsse zu hören.‘ . . . Herzog von Wellington: ‚Ei, woher denn? —

Hält er etwa diese Pauken oder die Donner des Unwetters dafür? — Vorwärts den Tanz!'" Da stürzen Adjutanten Blüchers in die Szene und melden die Niederlage von Ligny (s. Wuk. T. IV, S. 108). Hier ist nun die engste Verbindung mit den Ereignissen der Schlacht bei Ligny hergestellt. Der Herzog von Wellington versichert den Adjutanten Blüchers seiner baldigsten Hilfe, und schon hören wir die Lieder und den Lärm der in den Kampf ziehenden Soldaten.

Auf der Heerstraße in der Gegend von Wavre flieht das preußische Heer an Blücher und Gneisenau, die zu Pferd auf einem Hügel halten, vorbei. Sie sprengen vor und ordnen die Truppen. Bülow erscheint und mit dem Eintreffen seines frischen Korps tritt Freude und Begeisterung an die Stelle der Niedergeschlagenheit.

Bis hierher war Grabbe sich des Bühnenraums noch bewußt. Von nun aber läßt er seiner Phantasie freie Zügel und setzt sich über die Schranken des Darstellbaren hinweg.

Die letzten fünf Szenen sind streng genommen ein in sich geschlossenes Drama mit Exposition, Höhepunkt und Katastrophe. Eingeleitet und vorbereitet wird die Schlacht durch die Szene im Hohlweg von Soignies (V, 3). Ein Teil des englischen Heeres erwartet den französischen Angriff. Dieser setzt trotzdem etwas überraschend ein, wird aber bald von französischer Seite auf Befehl abgebrochen.

Die folgende Szene ist in jeder Beziehung gesteigert. War der Grundgedanke der Schlacht bei Ligny: Der Besitz Lignys entscheidet die Schlacht, so wird hier der Mont Saint Jean von Grabbe zum Kernpunkt genommen. Wellington darf nicht eher die Stellung durch einen Gegenangriff gefährden, als bis er der Hilfe Blüchers sicher ist. War es vorher ein Handgemenge zwischen einzelnen Teilen, so braust jetzt die Schlacht mit allen ihren Schrecknissen auf uns ein. Kavallerieattacken, Kartätschenfeuer, Sturmangriffe auf geschlossene Karrees rasen an unseren Augen vorbei. Ungeheures faßt Grabbe zusammen, Ungeheures bietet er uns, und tieferschüttert lassen wir uns in das gewaltige Geschehen hineinreißn.

Milhaud attackiert und sprengt vier englische Karrees. In das fünfte jedoch hat Wellington seine Reservekanonen sammeln lassen. Bei dem Ansturm öffnet es sich und die Kürassiere werden unter gräßlichen Verlusten abgeschlagen. Aber noch steht die Schlacht, noch ist das entsetzliche Ringen nicht entschieden. Wo bleibt Blücher?

Wieder wird Napoleon der Mittelpunkt. Von der Höhe von Caillou leitet er die Armee. Immer heißer tobt die Schlacht, und immer gewisser scheint der Sieg Napoleons: „Sire, die Engländer wehren sich matter als bei unserer ersten Attaque." „Die letzten englischen Reserven rücken in das Feuer —." Diesen Meldungen (s. Wuk. S. 126) muß die englische Niederlage folgen! Der Höhepunkt ist erreicht! Die Garden machen sich sturmfertig, um den letzten Rest des Widerstandes über den Haufen zu werfen.

Mit einem kleinen Auftakt eröffnet Grabbe außerordentlich geschickt das Hereinbrechen der Katastrophe, um diese dann mit doppelter Wucht eintreten zu lassen. In der Nähe des Kaisers pfeifen Büchsenkugeln aus preußischen Jägergewehren. Napoleon erkennt nicht den Vormarsch des preußischen Heeres, sondern befiehlt nur (ebd. S. 129): Einge Dragoner hin, die an der Dyle versprengten jungen Tollköpfe zu ergreifen." Aber in demselben Augenblick sprengt ein Adjutant heran: „Vom Graf Lobau: Das ganze Gehölz von Frichemont ist voll von Preußen." (Ebd.) Und nun folgt Schlag auf Schlag. Die Korps Blüchers und Bülows werden gemeldet, Graf Lobau erbittet Verstärkung, da Ziethen ihm und der Armee in den Rücken kommt, Bülow hat Papelotte erstürmt, und die ganze englische Linie setzt sich wieder in Vormarsch. Da versucht Napoleon das letzte Mittel, springt vom Pferd, und eilt mit dem Degen in der Hand an die Spitze der Garden.

Aber auch das letzte Mittel hat nichts genützt. In der folgenden Szene befinden sich die Franzosen auf eiligstem Rückzug. Gleich hinter Napoleon und seiner Bedeckung unter Lobau erscheint Bülow. Der Rückzug artet immer mehr in wildeste und regelloseste Flucht aus. Für die Franzosen gibt es kein Halten mehr. Die Masse der französischen Reiterei saust vorbei und die Artilleristen fahren mit ihren Geschützen über die eigene Infanterie blindlings hinweg.

Groß und erhaben ist der Schluß. Napoleon hat fast alles verloren. Außer dem Rest der Granitkolonne sind nur noch wenige Offiziere und zwei Schwadronen Gardegrenadiere bei ihm (ebd. S. 134). Cambronne: „Mein Kaiser, gegenüber nahen die Engländer, seitwärts die Preußen — Es ist Zeit, daß du fliehest . ." Napoleon ruft der Granitkolonne kurz und markig Abschiedsworte zu und reitet fort. — Der Rest weiß, daß er sterben muß. Der Kaiser: „hat uns ‚lebe wohl' gesagt und leicht das Auge gewischt — das heißt: sterbt meiner würdig, es geht nicht anders." (Ebd.) Nach verzweifeltem Kampf wird die Granitkolonne von preußischer und englischer Reiterei niedergehauen. Blücher, Gneisenau und Wellington einigen sich über die Verfolgung.

Dieses ungeheure Schlachtgeschehen ist nicht mit dem anderer Stücke zu vergleichen. Grabbe hat sich von der Bühne losgelöst, und damit werden die bisher gebrauchten Darstellungsmittel hinfällig. Trotz der Kluft zwischen Stück und Bühne können wir diesem letzten Teil unsere volle Bewunderung nicht versagen. Die Wiedergabe von Leben und Stimmung der heißen Schlacht ist von erschütternder Größe. Daß die mehrstündige Schlacht nicht ohne Zwang in einige kurze Szenen zusammengefaßt werden konnte, ist verständlich. Grabbe hat uns aber in der Hauptsache den Zwang erträglich gemacht. Einige Unmöglichkeiten sind von ihm übersehen worden. Herausgegriffen seien nur die schlimmsten: In V, 4 (ebd. S. 125) nimmt Lord Somerset mit der englischen Gardekavallerie die vernichtende Verfolgung Milhauds auf. Seine Rückkehr und die Meldung über den glänzend

durchgeführten Auftrag läßt Grabbe aber viel zu schnell geschehen, als daß sie in Wirklichkeit möglich sei. Wellingtons erstauntes: „Schon zurück?“ vermag uns nicht zu versöhnen. Aehnlich unmöglich ist die rasche Hilfe, die Napoleon (V, 5) dem Prinzen Jerome bringt. Napoleon galoppiert in Begleitung zweier Schwadronen nach Hougemont, der Kanonendonner, welcher sich von dort näherte, verliert sich schon bald darauf in der Ferne, und nach einem ganz kurzen Gespräch zweier Offiziere im Vordergrund kehren Napoleon und sein Gefolge schon wieder zurück. Vollkommen undenkbar und fast lächerlich ist der Beginn der 6. Szene, der das Rückzugsgefecht gibt. Die beiden feindlichen Feldherren stehen sich auf Rufweite nahe und derselbe Befehl wird wiederholt (ebd. S. 132). „Bülow (mit den Pommern): ‚Jungen, das Pulver nicht geschont — Das ist heut ein herrlicher Tag!‘

Lobau: ‚Immer wieder vor alle Regimenter!‘

Bülow: ‚Immer ihnen entgegen, alle Pommern! — —‘

Lobau: ‚Feuer!‘

Bülow: ‚Gleichfalls!‘“

Die Steigerung in den beiden Schlachten war von Grabbe durchaus beabsichtigt. In seinem Brief an Kettembeil vom 4. Februar 1831 (s. Wuk. T. VI, S. 17) schreibt er: „Sämtliche Wasserkünste dürfen aber bei Ligny nicht springen, weil Waterloo blendender sein muß.“

Vergegenwärtigen wir uns den Aufbau der Schlachtenszenen, so erkennen wir, daß dieser letzte Teil tatsächlich der einzige des ganzen Stückes ist, der einen planmäßigen Aufbau zeigt. Nicht nur die einzelnen Szenen enthalten eine prachtvolle Spannung und Lebendigkeit in sich, sondern sie ergänzen sich als Szenen zur Haupthandlung. Durch die kleinen Lagerszenen lernen wir zunächst die Stimmung unter den Mannschaften kennen, dann ihre Führer. Erst nachdem uns Grabbe mit den beiden feindlichen Parteien bekannt gemacht hat, läßt er sie aufeinandertreffen. Aber bei dem ersten Zusammenstoß gibt er sich noch nicht aus, sondern spart sich seine ganze geniale Kraft für den Höhepunkt.

Wenn Grabbe auch wegen der Bühnenunmöglichkeiten dieser Schlachtenszenen angegriffen wurde, so äußerten sich doch sehr bald Stimmen der aufrichtigsten Bewunderung. Hier komme vor allem Immermann zu Worte, der einer der ersten war, der Grabbes Lob in dieser Beziehung sag: „Von wundersamer Originalität sind die Schlachten im Napoleon. Dergleichen Bataillenstücke waren vor Grabbe in der deutschen Poesie noch nicht da. Die Schlacht ist eigentlich epischer Natur. Um sie zu dramatisieren, läßt man kämpfende Heldenpaare die Honneurs des allgemeinen Kampfes machen. Grabbe hat es dagegen verstanden, die Taktik und Strategie selbst zu poetisieren; er belebt die trockensten Märsche, Manoeuvres, Evolutionen, Chargen zu drastischen Momenten. Dabei verfährt er mit einer solchen

genialen Leichtigkeit, daß man ihn einen Blücher der Poesie nennen kann . . ." [1])

Die Charaktere.

In dem Bestreben, seinem Helden das Volk gegenüber zu stellen, das sich aus Individuen zusammensetzte, war Grabbe ganz besonders auf die plastische Herausarbeitung der einzelnen Persönlichkeiten angewiesen. Dieser Aufgabe unterzog er sich um so lieber, als er in seinen früheren Dramen seine Fähigkeit in der Menschendarstellung erkannt hatte. In den reichen Szenen des „Napoleon" bot sich ihm mannigfaltige Gelegenheit, sein großes Können anzuwenden. Grabbes Meisterschaft in der Charakteristik haben wir es vorzüglich zu danken, daß das Drama trotz der technischen Mängel im Aufbau so unmittelbar und stark auf uns wirkt.

Die skizzenhafte Behandlung des Riesenstoffes war einer Weiterentwicklung der Charaktere nicht günstig. Deshalb beschränkt Grabbe die dichterische Ausgestaltung auf einige wenige Hauptpersonen. Neben diese stellt er eine Menge solcher Charaktere, die er selbst als „schnell hingeworfen" bezeichnet (s. Br. an Kett. v. 25. 2. 31, Wuk. T. VI, S. 18). Diese schuf er meist nur für die eine oder die andere Szene und ließ sie fallen, schienen sie ihm in einem anderen Zusammenhang nicht gut verwendbar. Daß ein derartiges Verschwinden von Personen, an denen wir Anteil genommen haben, manches Bedenkliche hat, darf nicht übersehen werden.

Trotz des ungeheuren Aufgebotes an Personen hat Grabbe auch die geringste mit frischem Leben erfüllt. Außer direkter und indirekter Charakteristik verwendet er als Lieblingsmittel die Gegenüberstellung. Dieser Schillersche Zug, aus Kontrasten eine besondere Wirkung zu erzielen, begegnete uns schon im Verlauf der Handlung (s. S. 34).

Auf die verschiedene Auffassung, die Grabbe von Napoleon gehabt hat, ist bereits eingehend hingewiesen worden, und sie ist daran schuld (s. S. 12 ff), daß die Charakteristik Napoleons unausgeglichen ist.

Wenngleich viele Züge in dem zweiten Teil des Aufbaus der Handlung vorweggenommen werden mußten, so ist hier, um ein vollständiges Bild Napoleons zu erhalten, mancherlei zu ergänzen, mancherlei nachzuholen.

Napoleon tritt erst ganz am Ende des ersten Aufzuges auf. In den Eingangsszenen hören wir zuerst aus dem Munde der Kaisergardisten und eines alten Offiziers, wie das Heer über ihn denkt. Die Soldaten haben zu ihm ein Vertrauensverhältnis, nennen ihn Vater Veilchen und schlagen dem Guckkastenmann, der Napoleon den meuchelmörderischen Bonaparte nennt, den Kasten in Stücke. Der alte Offizier: „. . . so wenig wie die Sonne dort oben, kann eine Größe wie die seinige untergehen,

---

[1]) S. Immermann's Werke, 19. Teil, S. 22.

und er kommt wieder." (S. Wuk. T. IV, S. 21 f.) Auch in der Rede des liberalen Advokaten Duchesne, der im Sinne des Volkes spricht, erklingt die Hoffnung auf den Stern, der die Nacht gar schnell vertriebe.

Ganz anders zeigt sich das Bild Napoleons in den Tuilerien. Der König erkennt seine Größe voll an und dennoch: „. . . er, der Große, ward ein armer Einsiedler von Elba . . ." (ebd. S. 35). Die Herzogin von Angouleme ist entrüstet über den Ausdruck: groß: „Die wahre Größe gibt Ruhm, Macht, jeden Außenschein für Ehre, Recht und inneres Glück dahin — Er aber tat das nie — . . ." (s. ebd. S. 34) und kurz darauf: „. . . Zeige mir in Bonapartes Blut ein Tröpfchen von dem ewigen Adelssinn der Montmorencys! Er war stets ein gemeiner Korse" (ebd. S. 35), worauf der König ihr erwidert: „. . . der einst so unbekannte Korse schmückte mein Land mit einem Ruhmeskranze, wie er kein anderes Reich dieser Erde ziert und ich bin ihm dafür dankbar." Kurz darauf spricht der König seine Besorgnis aus, Napoleon könne wieder landen.

Aus diesen Aeußerungen, so widersprechend sie auch sind, haben wir uns von Napoleon ein Bild gemacht: Beliebt im Heer, ersehnt vom Volk, als Macht am Hofe bewundert und verflucht, erwarten wir bei dem Auftreten Napoleons selbst, eine imposante Größe zu erleben. Auch Grabbe war von der Notwendigkeit der Darstellung einer solchen Größe überzeugt, aber er geht darin viel zu weit und gibt uns in der Szene „Napoleon auf Elba" (I, 4) einen vielredenden Menschen, dessen Gedanken sich ins Ungeheure verlieren und dessen Selbstbewußtsein sich nur mühsam von Größenwahnsinn fernhält. Einige Beispiele mögen das Gesagte bestätigen: „Wie undankbar die Welt, das elende schlechte Scheusal!" (ebd. S. 40) oder: Napoleon: „. . . ‚Diese Scholle Elba kenn' ich nun auch und habe sie satt. Ein bischen Dreck! — Wie jämmerlich ein kleiner Fürst, der nicht dreinschlagen kann — (ebd.) Bertrand: Werde wieder ein großer.' Napoleon: ‚Ist die Canaille es wert? Ist sie nicht zu klein, um Größe zu fassen? Weil sie so niedrig war, ward ich so riesenhaft.'" (ebd.) oder als letztes: „. . . Aber der Herr erstand! — — Europa, der kindisch gewordene Greis, bedarf der Zuchtrute, und was meinen Sie, St. P—le, wer könnte sie besser schwingen als ich?" (ebd. S. 43). Er ist der Weltordner, und die Schuld der Völker ist es, wenn sie sich nicht von ihm beglücken lassen. Ueber den Grund seines Sturzes ist er sich selbst nicht klar: einmal ist er von der Ueberzahl der Schwachen und Elenden, kurz darauf aber von dem Schicksal niedergerungen worden. Wir, die wir den pessimistischen Grundgedanken Grabbes in seiner historischen Auffassung kennen, verstehen ja, daß bei Grabbe die beiden Aeußerungen sich decken können, aber in dem Zusammenhang und in der Fassung sind sie ziemlich unverständlich.

Aus den Worten der Angouleme (II, 4) erscheint uns wieder der Napoleon, den wir aus ihrem Gespräch mit dem Könige (s. o.) kennen gelernt haben, nur wird er hier, gereizt durch

den Widerspruch der Hofleute, noch entsetzlicher geschildert als vorher.

Am treffendsten und kürzesten charakterisiert Jouve den Kaiser, als dieser die Tuilerien bezogen hat und sich sofort ein außerordentlich lebhaftes Hin und Her von eilenden Estafetten und Adjutanten entwickelt: „Er ist da — und schon reißt er Frankreich in seinen Strudel —." Mit diesen Worten ist d e r Napoleon vorbereitet, den wir in den Tuilerien treffen (III, 3). Hier ist Napoleon konzentrierter Wille und angespannteste Energie. Das ist die Persönlichkeit, der wir die weltbewegenden Taten zutrauen! E r ist der Mittelpunkt der Welt, nach i h m hat sich alles zu richten, auf i h n hat sich alles einzustellen. Mit leichter Hand schiebt er die Wünsche des Volkes beiseite. „Ich bin ich, das heißt Napoleon." Nicht die Nation, die ihn von Elba hatte rufen lassen, veranlaßt ihn die Waffen gegen Europa zu ergreifen: die persönlichen Kränkungen durch die Mächte sind der Grund. Er will sich r ä ch e n: „O Gott sei gelobt, daß ich Waffen genug habe, um meinen Grimm nicht wie ein armer Sultan verbeißen zu müssen!" (s. Wuk. S. 76).

In den folgenden Szenen (III, 3, IV, 2) wird der starke Eindruck verwischt und aus dem Napoleon, der noch eben den unbegrenzten Willen zur Macht hatte, wird der Napoleon, den wir auf Elba kennen lernten. Als Hortense ihn der Eitelkeit beschuldigt (s. ebd. S. 79) und meint: „Bedenke, was würde die Welt, wären wir alle wie du! . . . Ewiger Krieg und Lärm würde aus ihr —", ist des Kaisers Entrüstung groß: Er war es, der in Europa für Ordnung und Gerechtigkeit sorgte; dafür muß er auch jetzt wieder kämpfen. Auch die sentimentalen Züge bei dem Gedenken an Josephines Tod oder bei der Ueberreichung des mit Adler, Bienen und Veilchen bestickten Etuis passen viel besser zu dem Napoleon auf Elba, zu dessen gefühlvoller Rede an Amphitrite (s. S. 45).

Die Worte des sechsten Jägers (IV, 5, s. S. 95): „Ja, Napoleon ist auch groß, ist riesengroß, — aber er ist es nur für sich und ist darum der Feind des übrigen Menschengeschlechtes", gelten dem Gewaltmenschen Napoleon und bereiten den ungeheuren, alles überragenden Lenker der Schlacht bei Ligny vor. In dem Gespräch Cambronnes mit Labedoyere (IV, 6, s. S. 100) fällt das Wort: „. . . Wissen Sie, wo wir stehen? Unter den Waffen der großen Armee. Da gibt es keinen anderen Liberalismus als ihm zu gehorchen, keinen anderen Geist als den seinigen . . ."

Von dem einen Gedanken zu siegen erfüllt, ist die Gestalt Napoleons vor Ligny (IV, 6) und auf der Höhe von Caillou (V, 5), fest umrissen, und für uns durchaus bewunderungswert. Bei beiden Gelegenheiten, seinen Helden handelnd vorzustellen, ist Grabbe sehr sparsam in seinen Mitteln. Nichts wird erzählt, nichts geschildert und aus dem Geschehen fühlen wir, daß Napoleon der Brennpunkt der ganzen Schlacht ist. Das Hereinbrechen der Katastrophe läßt den Kaiser nur mit der Lippe zucken; das ist das einzige Zeichen, das uns kundgibt, wie tief ihn der Um-

schlag getroffen hat, und das seiner staunenswerten Selbstbeherrschung entschlüpft. Im übrigen paßt er sich der neuen Lage entschlossen an und mit achtungsgebietender Ruhe sucht er durch Befehle des Unglücks Herr zu werden. Da ihm daraus keine Rettung erwächst, schreitet er zur Tat, und als gemeiner Soldat stellt er sich an die Spitze der Garden. Nach dem vergeblichen letzten Kampf verfällt Napoleon wieder in das Pathos des Weltbeglückers auf Elba. Statt der goldenen Zeit, die er hat bringen wollen, wird durch seine Niederlage eine: „sehr irdene, zerbröckliche kommen, voll Halbheit, albernen Lugs und Tandes" (s. S. 134).

Diese verschiedenen Aeußerungen von und über Napoleon führen uns zu der Frage: Was ist der Kernpunkt Napoleons? Kommt er von Elba als der Erretter, der das Menschengeschlecht liebend strafen und ordnen will? Oder ist er der Tyrann, der von unendlichem Machthunger erfüllt, seiner eigenen Riesengröße lebt? Diese Fragen läßt der Dichter unbeantwortet, die Widersprüche in den verschiedenen Ansätzen ungelöst. Ebenso haben wir zweierlei Begründungen für den Untergang Napoleons. Die eine, die bis zu dem Einsetzen der Schlachten durchklingt, entspricht der Grabbeschen Geschichtsauffassung und findet ihren bezeichnendsten Ausdruck in den Worten Jouves (III, 1, Wuk. T. IV, S. 70): „Der Imperator zurück und in der Mode, so lang es dauert. Ich mache sie mit und trage morgen wieder einen eleganten Frack. Die Jakobinermützen überdauern am Ende doch alles." Als die andere müssen wir die verlorene Schlacht ansehen, die wir miterlebt haben und an der Napoleon selbst einem einzigen, nämlich Grouchy die Schuld gibt. Auch diese Kluft ist nicht überbrückt.

Als ersten Gegenspieler hat Grabbe den König Ludwig genommen, der vorzüglich durch den Kontrast zu dem willensstarken, selbstbewußten Napoleon wirkt. Auch sein Charakter ist nicht einheitlich durchgeführt. Bei dem Vorbeimarsch an den Altadligen und Bürgern (I, 2) erscheint er etwas einfältig. Als die überspannte Madame de Serre „selbst in dem scheinbar nachlässigen Gang die unwillkürliche Grazie lobt", setzt Grabbe sofort eine gegenteilige Ansicht dagegen: Erster Bürger (zu dem andern): „Der dicke Herr König hinkt ja wie der Teufel —" (s. Wuk. S. 31). Des Königs Worte sind gutmütig unbedeutend, und es wirkt durchaus kläglich, daß er sich dem Befehl des Schweizergardisten, zurückzutreten, widerstandslos fügt. Unvereinbar mit diesem lächerlichen Monarchen zeigt sich der König in den Tuilerien (I, 3, s. ebd. S. 33). Hier ist er ein Mann, der, wenn er auch „lieber Kräuter und Blumen suchen und nach Linné ihre Ordnungen bestimmen, als auf dem Thron Frankreichs sitzen" möchte, erstaunlich ernst und klar die Fehler Napoleons beurteilt und dessen Verdienste um Frankreich durchaus anerkennt. Seine Ansicht über die politische Lage ist bei weitem sachlicher als die seiner Umgebung mit Ausnahme der Herzogin von Angouleme. Etwas befremdend wirkt es nur, daß

der Mann, der noch eben ganz vernünftig über Politik sprach, für die Broschüren der Liberalen ohne jedes Verständnis ist. (I, 4). Die Nachricht von der Landung Napoleons setzt ihn zwar einigermaßen in Erstaunen, aber er ist weit davon entfernt, die ihm drohende ungeheure Gefahr zu erkennen. Er ist vollkommen unselbständig und überragt durch nichts seine kurzsichtigen Minister. Unwillkürlich vergleicht man ihn mit dem Napoleon in den Tuilerien, der mit klarem kalten Verstand Europas Geschick von demselben Zimmer aus zu meistern sich anschickt.

Dem König würdig zur Seite steht sein Bruder: Monsieur. Dieser zeigt die schlechten Eigenschaften des Königs noch vergröbert und ist in ein paar ganz kurzen Worten von Grabbe meisterhaft wiedergegeben: Er kommt von der Jagd zurück, erzählt, daß er manches Wildbret geschossen habe und müde sei. „Apropos, was fällt mir doch ein? — Ja, eben hör' ich, Bonaparte ist gelandet bei Toulon." König Ludwig: „Wie?" Monsieur: „Es ist so. Der Mensch scheint durchaus sich verderben zu wollen. — Sire und Bruder, ich küsse Ihnen die Hand. — Schlafen Sie gut, meine Herren. (Ab.)" (S. ebd. S. 52.)

Kurz bevor der Hof aus Paris verschwindet, treten Carnot und Fouche in das Gegenspiel. Napoleon soll zwar zurückkommen, aber seine Regierung unter ihrer Aufsicht ausüben. Aus den Volksreden (I, 1 Ende) und der Aeußerung des Königs (II, 4 Anfang) kennen wir sie schon als die Vertreter des Liberalismus. In dem Gespräch auf dem Greveplatz (II, 5) ist Fouche, der ehemalige Polizeiminister, als verschlagener und tatkräftiger Mann, der keine Hindernisse kennt, ausgezeichnet umrissen. Carnot tritt als sein Bewunderer etwas hinter ihm zurück. Ihre Charaktere sind durchaus lebenswahr und entsprechen vollkommen dem Urteil, das Napoleon über sie fällt (III, 3, s. ebd. S. 78): „Der listig kühne Fouche und der ehrliche Republikaner Carnot.."

Kurz vor dem Auftreten Napoleons in Paris ersteht ihm in dem Demagogen Jouve ein neuer Gegenspieler. Jouve wird von Grabbe durch die Person des Schneidermeisters vorbereitet. Es lohnt sich zunächst diese echt Grabbesche Gestalt anzusehen, die Chassecoeur mit den Worten (III, 1, ebd. S. 63): „Konvulsivischer Wurm, wer bist du?" anredet und dabei den Mann schon mit dieser Anrede charakterisiert. Der Schneidermeister sieht kaum weiter als sein Schneiderhorizont reicht, beurteilt alles nach dem für sich und sein Gewerbe Nützlichen und schätzt die Menschen nur nach ihrer Kleidung ein: „An dem Kleide den Mann — wer sich albern kleidet, ist albern —" (s. ebd. S. 64). Als der König weggefahren ist, angeblich um sich an die Spitze der Armee zu setzen, und das Volk ihm zugejubelt hat, beginnt er das Volk aufzuwiegeln, weil er auch daraus ein Geschäft zu machen hofft. Das Volk flucht dem König und macht Anstalten, ihn zu verfolgen und ihn zu fangen; da meint der Schneidermeister befriedigt: „Recht so — und soll er verbluten, so tu' er es an unseren treuen Herzen! (Für sich.) Das verdirbt die Kleider und nützt meinem Geschäft" (III, 1, s. S. 64). Bei der Nachricht

von der Landung des Kaisers kümmert sich kein Mensch um ihn. Er aber will beachtet sein, will eine Rolle spielen. Kurz entschlossen unternimmt er es, eine „Revolution zu stiften“, und mit einfachsten Mitteln macht er das so geschickt, daß ihm seine Absicht tatsächlich gelingt. Allein, daß er seine Person so in den Vordergrund gedrängt hat, gereicht ihm zum Verderben. Jouve, der Anführer der Vorstädter von St. Antoine, erkennt in ihm einen Schuft, „der seine Courage da hat, wo er nichts zu fürchten braucht, — der die Fahne auf der einen Seite weiß, auf der anderen dreifarbig trägt“ (ebd. S. 67) und schlägt ihn nieder. „Derlei Memmen sind schändlicher als die öffentlichsten Mordbrenner.“

Mit Jouve hat Grabbe eine seiner eindrucksvollsten Gestalten geschaffen. Dieser Mann, roh, tierisch brutal, mordet kalt einen Menschen, um mit dem Anblick der blutigen Leiche die gemeinsten Instinkte im Volk aufzupeitschen. Er kennt genau die Grenzen seiner Macht. Den Mob hat er in der Hand, die Polizei fürchtet er nicht, sondern er greift sie an und läßt den Hauptmann als den Vertreter der Ordnung aufhängen, als aber Napoleon vorbeifährt und dessen Truppen anmarschieren, zieht er sich zurück. Von nun an ist er ein aufmerksamer Beobachter, der auf seine Zeit wartet und mit scharfem Spott die Vorgänge auf dem Marsfeld begleitet. Für die Menschen hat er nur tiefste Verachtung.

In den Schlußakten stehen dem Soldatenkaiser Napoleon die deutschen Feldherren Blücher und Gneisenau gegenüber. Mit viel Liebe benutzt Grabbe bei den beiden Helden die volkstümliche Anschauung von dem rauhen, aber herzensguten alten Haudegen Blücher und dem ruhigen, besonnenen Gneisenau, des Feldmarschalls rechter Hand. Aus ihren kernigen Gestalten fühlt man Grabbes warme Vaterlandsliebe heraus. Prachtvoll als Soldat, im Herzen seiner Leute geliebt als Kamerad, als Blücher, Fürst von Wahlstadt hoheitsvoll gegenüber den französischen Ueberläufern: so steht Blücher vor uns als echter deutscher Mann. Gneisenau tritt hinter der kraftvollen Gestalt des Feldmarschalls etwas in den Hintergrund, erfreut uns aber auch durch unmittelbarste Lebendigkeit. Ihrer würdig ist die Gestalt Bülows. Wohlweislich zur Schlacht bei Ligny, an deren Ausgang er nichts hätte bessern können, zu spät gekommen, erscheint er mit seinem frischen Korps zur rechten Zeit vor Waterloo. Er hat das beste Gewissen und die zuversichtlichste Laune. Sein prachtvoller Humor wirkt neben dem Blüchers außerordentlich erfrischend.

Ganz anders als diese ist der Herzog von Wellington gegeben. Wir lernen ihn in dem Ballsaal von Brüssel kennen, und er steht im Gegensatz zu dem von Todesahnungen erfüllten Herzog von Braunschweig, der den tiefen Ernst der kommenden Kämpfe sieht, als der lebenslustige, galante Kavalier. Sofort aber beim Eintreffen der Schreckensnachricht, wird er zum entschlossenen Feldherrn, der mit Kaltblütigkeit und Umsicht seine

Anordnungen trifft. Als solcher bewährt er sich auch auf den Höhen des Mont Saint=Jean in glänzendster Weise.

Aus der Fülle der Volksgestalten seien nur einige hier herausgegriffen. Die beiden Kaisergardisten Vitry und Chassecoeur sind zu Beginn des ersten Aufzuges die wichtigsten Personen. Nach wenig Worten schon ist uns der Unterschied ihrer beiden Charaktere deutlich erkennbar. Der gutmütige, lustige Vitry und der kühle, zynische und praktische Chassecoeur finden sich nur in der Liebe zu ihrem Kaiser. Sonst sind sie so ziemlich entgegengesetzte Naturen. Das zeigt sich sehr rasch: Als ein Mann sich aus einem Hause gestürzt hat, will Vitry ihm helfen. Chassecoeur aber meint: „Pah, laß ihn liegen." Vitry: „Freund, hätt' er nun Frau und Kind, die ohne ihn verhungern müßten?" Chassecoeur: „Mir recht lieb. Ich muß auch hungern — . . ." (s. S. 18). Die Verwandtschaft mit den Grenadieren Heines ist unverkennbar, nur daß Grabbe ihre Züge etwas sehr stark vergröbert hat. Als die Altadligen, die Vitry sehr treffend als Gespenster aus der guten alten und sehr dummen Zeit kennzeichnet, durch unvorsichtige Aeußerungen Mißfallen im Volk erregen und niedergeschlagen werden sollen, will Chassecoeur (s. ebd. S. 26) den „Hunden Marquis und Herrn von' im Gedränge eins unter die Rippen geben". Vitry aber meint: „Nein, die Kerle mögen schlecht sein, aber sie haben Courage . . ." und läßt sie laufen. Als Männer, die durch ihre Anhänglichkeit an Napoleon, durch ihre gesunden Urteile über die Mißwirtschaft der Regierung und durch ihre anständige Gesinnung, die durch kein lockendes Angebot der Altadligen sich verleiten läßt, prägen sie sich unserem Gedächtnis fest ein.

Ich streife nur die aus dem Leben genommenen Figuren der ihr Gewerbe treibenden Ausrufer und Verkäufer und den mehr geschäftigen wie tüchtigen Advokaten Duchesne, um mich zu dem Kreise des Altadels und des Hofes zu wenden, dessen Schwächen Grabbe mit beißendem Spotte bloßlegt. Einen Vorgeschmack erhalten wir aus der Charakteristik Vitrys (s. o.). Die Gespräche des Marquis von Hauterive und des Herrn von Villeneuve plätschern seicht dahin. Nicht kümmern sie die großen Fragen des Tages und: „Von der Revolution mit ihren blutigen Jahren wissen sie nichts." (S. Wuk. T. IV, S. 24.)

In diesen Kreis gehören auch Blacas d'Aulps und D'Ambray, deren Selbstdünkel so weit geht, daß sie sich bei der Nachricht von der Landung Napoleons nicht irgend aufregen, sondern den „Schurken" und „Raufbold" verhaften, verhören und erschießen zu lassen beschließen.

Um alle diese Gestalten noch trauriger erscheinen zu lassen, setzt Grabbe als einzige Persönlichkeit die Herzogin von Angouleme unter sie. Mit ihr schuf Grabbe einen seiner vorzüglichsten Charaktere. Die Herzogin von Angouleme zeigt sich als eine praktische und politisch zielbewußte Frau. Das Volk verhöhnt sie zwar als Betschwester, aber Napoleon schätzt sie als Gegnerin am Hofe höher ein als alle Männer. Die religiösen Saiten, die

sie im Gespräch mit dem Könige berührt, finden ihre Begründung in dem unendlich Schweren, das sie als Mensch hat durchmachen müssen. Nach dem Auftreten der königlichen Berater (I, 3) übernimmt sie sofort die Leitung der Gespräche und kürzt lange Tiraden mit scharf treffenden Einwürfen, die von Geist und Klugheit zeugen. Um ihre Gaben noch stärker hervortreten zu lassen, gibt Grabbe ihr einen kläglichen Gatten zur Seite, der nur ein paar Worte zu sagen hat, der aber nichtsdestoweniger mit Grabbes besonderer Liebe oder besser mit Grabbes besonderem Spott behandelt ist. Bei den wichtigen Beratungen in den Tuilerien hat er auch nicht das leiseste Verständnis für die Staatsangelegenheiten. Wirklich einmal nach seiner Meinung gefragt, erwidert er: „Sire, ich denke wie meine Gemahlin — Ich sehe und sehe schon lange, — da auf dem Dache sitzt ein wunderschöner Tauberich — könnte man ihn fangen!“ (s. Wuk. T. IV, S. 37 f.). Dieses Tier beschäftigt ihn so, daß er den Inhalt des Gesprächs, ja sogar den Aufbruch des Königs verpaßt. Die Herzogin dagegen kann ihre Gedanken nicht von der politischen Gefahr losreißen. Auch als sie sich durch ein vorgelesens Gedicht [1]) zerstreuen lassen will, stürmen die Sorgen auf sie ein. Als sich diese bestätigen, reißt sie die stumpfsinnigen Hofschranzen und sogar den König selbst aus ihrer satten Selbstzufriedenheit heraus, und sie ist die einzige, die nicht nur zur Tat rät, sondern entschlossen selbst handelt.

Unter den Mannschaften der Lager- und Schlachtszenen tritt der einzelne nicht sehr hervor. Am meisten macht sich der Berliner Freiwillige bemerkbar. Das Verhältnis seiner allzu beredten Witzigkeit zu seiner ebenso großen Angst um sich und sein Leben ist gut gegeben. Auch das Erstarken seines Mutes, als er sieht, daß nicht alle Kugeln treffen, ist glaubwürdig dargestellt. Allein die etwas krampfhafte Verwechslung des mir und mich, die grammatikalisch-literarischen Betrachtungen sowie die zu reichlich gehäuften Scherze wirken auf die Dauer ermüdend.

Unter den freiwilligen Jägern, die Grabbe mit Willen „ziemlich konform“ gemacht hat (s. Wuk. T. VI, S. 16), ragt kaum einer aus dem Kreise heraus. Grabbe kam es in der Szene auf den Zusammenklang Gleichgesinnter und nicht auf die Betonung des einzelnen an.

Wenn ich erst am Ende dieses Abschnittes der wenigen Frauen des Dramas gedenke, so hat das darin seinen Grund, daß außer der Angouleme keine von hervorragender Bedeutung ist. Grabbe führt diese Gestalten mehr aus Gründen des künstlerischen Gegensatzes als um ihrer selbst willen ein.

Hortense in den Tuilerien (III, 3, IV, 4) wird von dem mächtig redenden Napoleon, gegen dessen Eroberungsgelüste und Eitelkeit sie vergeblich ankämpft, fast vollkommen verdeckt. Ihre Einwände dienen nur dazu, Napoleon zu veranlassen, daß er seine Gedanken und seine Rede weiter entwickelt.

---

[1]) Das Gedicht hatte Grabbe in Gedanken an seine erste Braut, Henriette Meyer geschrieben. Siehe Brief an Immermann vom 6. 3. 1835 (Wukadinovic, Teil IV, S. 104).

Die Gräfin von Choisy ist der Herzogin von Angouleme beigegeben, um durch ihren Widerspruch deren übertriebene Peinlichkeit noch stärker zu betonen.

Durch die reizende Bescheidenheit und den echten Schmerz beim Scheiden des Geliebten rührt uns die liebliche Gestalt der Adeline, die Grabbe ebenfalls in Erinnerung an seine frühere Braut mit frischer Natürlichkeit ausgestattet hat (s. S. 52 Anm. Br. a. J.).

Das Zuständliche.

Dadurch, daß Grabbe in dem Drama nicht nur die eine große Gestalt Napoleons, sondern zugleich die hundert Tage schildern will, ist er von vornherein auf das Zuständliche bedacht gewesen. Wie hat Grabbe nun das Zuständliche dargestellt und wie ist es mit der Handlung verbunden? Diese beiden Fragen sind kaum zu trennen, denn Grabbe hat es mit Meisterschaft verstanden, das Zuständliche vollkommen in der Handlung aufzulösen. Manches, was auf diese Frage Bezug hat, mußte in dem Abschnitt über den Aufbau der Handlung vorweggenommen werden, da es mit diesem aufs engste zusammenhing. Hier sei es mir, selbst auf die Gefahr hin, mich gelegentlich wiederholen zu müssen, gestattet, kurz darauf zurückzukommen und das Zuständliche zu unterstreichen.

Schon der Beginn des Dramas zeigt uns Grabbes Kunst in der Darstellung des Milieus. Der Dichter gewährt uns tiefen Einblick in die Herzen dieser Menschen. Wir lernen ihre Sehnsucht nach Befreiung kennen, wir verstehen ihre Angst und ihre Sorgen, wir fühlen mit ihnen den Stolz auf ihre Vergangenheit und hoffen mit ihnen auf die Besserung ihrer üblen Lage. Aus dieser Szene spricht Grabbes tiefes Verständnis für das Volk. Die lockenden Verkündigungen der Ausrufer, das Schimpfen der von der neuen Regierung so arg vernachlässigten Kaisergardisten, die Erinnerungen der alten Putzhändlerin, all das ist so prachtvoll beobachtet und erscheint uns so lebenswahr, daß wir uns vollkommen in den Wirbel dieses Getriebes hineingezogen fühlen. Bei der skizzenhaften Behandlung des Stoffes und dem häufigen Wechsel der Szenen lag die Gefahr nahe, daß der Dichter doch einmal den Zusammenhang der Handlung mit dem Zuständlichen verlieren könnte. Aber immer wieder, auch bei der kürzesten Szene versteht es Grabbe, eins aus dem anderen herauswachsen zu lassen.

Ganz ausgezeichnet ist die unendliche Steifheit und die äußerste Korrektheit in den Hoffitten gegeben. Das Nef[1]) ist das Symbol für die wiederhergestellte Etikette: „O Gott, auch das Nef ist wieder da! Ja, Christus ist erstanden! Jetzt erst glaub' ich es recht!" (S. Wuk. T. IV, S. 32.) Die lächerlich verständnislosen Gespräche der altadligen Herren, die nachlässige und wohlmeinend-törichte Beurteilung der politischen Lage durch die Kreise am Hof stellen eine Atmosphäre her, die die innere Morschheit dieser Regierenden so recht verständlich macht.

---

[1]) Ein Tafelaufsatz, der die Speisen für den König birgt.

Das heimliche Gespräch Carnots und Fouches paßt sich außerordentlich wirksam dem Hintergrunde an. Es ist schwarze Nacht, es regnet und der Ort betont das Unheimliche: Es ist der Hinrichtungsplatz von Paris. Die beiden Männer sind tief in ihre Mäntel gehüllt, und ebenso finster wie ihre Umgebung ist ihr Plan.

Derselbe Platz, auf dem schon in der großen Revolution so viel Blut geflossen war, der schon so manches Grauenhafte mitangesehen hatte, wird wieder Zeuge erhitzter Gespräche und entsetzlicher Taten des aufgeregten, aufgepeitschten Volkes. Ein Blick und ein Murmeln des Schneidermeisters genügen, um die Mine zur Entladung zu bringen. Die aufs äußerste durch die verwirrenden Nachrichten gespannten Nerven entladen sich mit ungeahnter Heftigkeit in Racheschreien, Wehklagen, Drohrufen, in offener Empörung und gemeinem Mord.

Aus dem Zimmer der Tuilerien, in dem unter Ludwig ein vornehm gedämpfter, fast abgezirkelter Ton herrschte, dessen Türen sich nur dem Oberzeremonienmeister und den bedächtig stolzierenden Figuren der Hofleute öffneten, ist das Zimmer des Feldherrn geworden. Der Raum ist erfüllt von diensttuenden Offizieren, Ordonnanzen eilen herein und heraus, der Telegraph schleudert Meldung auf Meldung, vor den Fenstern ruft das Volk donnernde Vivats und über all dem als einziger fester Punkt: Napoleon.

Die prächtigen, prunkvollen Anstalten auf dem Marsfeld, das Donnern der Kanonen und das festliche Gewimmel des Volkes und der Truppen ergänzen sich zu einem außerordentlich lebensfrohen und lebenswahren Bild, durch dessen äußeren Glanz sich die Menge über die Hohlheit der neuen Konstitution und der Zusatzakte hinwegtäuschen läßt.

In den Lagerszenen erhalten wir einen tiefen Einblick in das militärische Treiben. Die Soldaten gehen in aller Ruhe ihren verschiedenen Beschäftigungen nach. Die einen essen und trinken, die anderen kochen, wieder andere putzen ihre Pferde oder lagern sich zum Schlafe. Aus ihren Gesprächen hören wir von ihren Berufen, von ihren Interessen; wir lernen ihren Haß gegen Napoleon und ihre Liebe zu ihrem König, zum Vaterland und zu dessen großen Dichtern kennen. Die Kameradschaftlichkeit zwischen den Freiwilligen, die doch aus allen Berufsklassen zusammengesetzt sind, das vertrauliche, herzliche Verhältnis zwischen Führern und Mannschaften sind uns im Scheine der Wachtfeuer und am Vorabend der Schlacht aus dem Innersten heraus verständlich. Wie prachtvoll sich Grabbe in das Leben und in die Stimmung dieser Menschen hatte hineinversetzen können, geht aus einem Vergleich mit der Rede Immermanns hervor, die dieser als ehemaliger Mitkämpfer bei Gelegenheit des Kölner Freiwilligen-Festes am 3. Februar 1838 gehalten hat[1]). In dieser Rede gedenkt Immermann voll Stolzes der damaligen Kame-

[1]) S. Lit. Ang. Immermann Memoir. II. Teil, 19. Teil, S. 169.

raden und schildert eingehend deren Gesinnung und deren Leben. Die Darstellung Grabbes, als eines, der die Zeit nicht im Heer miterlebt, sondern nur dichterisch nachempfunden hatte, gibt der Rede Immermanns an Echtheit und Wahrhaftigkeit nichts nach.

In den Schlachtenszenen ist das Zuständliche mit der Handlung so eng verbunden, daß es in dem Abschnitt über Schlachtendarstellung betrachtet werden mußte. Eine Würdigung des Zuständlichen auch an dieser Stelle würde nur uns schon Bekanntes wiederholen, und ich verweise daher auf den Abschnitt S. 40 ff.

Der Stil.

Hatte Grabbe in den vorhergehenden Dramen noch etwas unsicher nach einem Stil gesucht, so fand er den ihm gemäßen Stil im „Napoleon". Die Art, große historische Geschehnisse und Zeitstimmungen in einzelne Szenen zu zerlegen, diese Einzelszenen mit Hilfe des Kontrastes, der Steigerung und einer ihnen gemeinsamen Idee zusammenzufassen, ist echt Grabbisch.

Von fremden Einflüssen wäre der Schillers (besonders der des „Wallenstein", s. S. 39), der Shakespeares in der Buntheit der Szenen und dem häufigen Wechsel des Ortes, und der der Romantik zu nennen. Romantisch ist im „Napoleon" die Auffassung vom Volk und vom Volkstümlichen, die Grabbe noch vertieft hat. Die merkwürdige Gestalt des Berliner Freiwilligen trägt deutlich den Stempel der romantischen Ironie.

Die Sprache ist reich und mit großer Sicherheit den einzelnen Ständen, ja sogar dem einzelnen Menschen angepaßt: kurz und knapp in militärischen Aeußerungen, drohend und heftig in den aufgeregten Volksszenen, abgemessen und wohlgesetzt in den Kreisen des Hofes. Bei diesem individualisierenden Stil legte Grabbe weniger Wert auf die Schönheit und Abrundung der Sprache, als auf das Charakteristische. Hiermit hängt auch auf das engste zusammen, daß Grabbe den „Napoleon" in Prosa schrieb, und zwar in: „lutherisch kräftig biblischer" (Br. an Kett. v. 14. 7. 30, s. Wuk. T. V, S. 345). „Die Prosa im „Napoleon" soll schon schmettern", meint er zuversichtlich in dem nächsten Brief an Kettembeil (v. 4. 8. 30, s. ebd. S. 348). Wir würden die lutherisch kräftige Sprache und das Schmettern der Prosa noch freudiger begrüßen, wenn es der Dichter dabei hätte genug sein lassen. Aber bedenklich oft wird aus dem Kräftigen — Schwulst, aus dem Schmettern — eine Geschmacklosigkeit. Wenn wir auch wissen, daß die Reden Napoleons, an deren Prunkstellen denke ich in erster Linie, auf die allzu üppige Redeweise Napoleons, wie Las Cases sie wiedergibt, zurückzuführen sind, so ist das keine Entschuldigung für den Dichter. Auf der anderen Seite ist die Farbigkeit der Sprache, die zudem noch besonders durch den Reichtum der Metaphern und Paradoxa belebt wird, außerordentlich reizvoll. Diese Beweglichkeit ist vorzüglich das Mittel, mit dem uns Grabbe in trüben und ernsten, wie in humorvoll satirischen Szenen in seinen Bann zu ziehen vermag.

In den kurzen und bewegten Szenen, aus denen das Drama sich zusammensetzt, konnte das erzählende Element nur einen verschwindend geringen Platz einnehmen. Wendet Grabbe die Erzählung doch einmal an, so beschränkt er sich auf eine ganz kurze Wiedergabe, die aber derartig anschaulich ist, daß sie den Vorgang in lebendigster Weise nochmals vor uns erstehen läßt. Mit der Erzählung verbindet Grabbe außerordentlich wirksam eine Charakterisierung des Erzählenden und erreicht dadurch, daß die Erzählung nie Selbstzweck wird, sondern dem dramatischen Gedanken untergeordnet bleibt.

In der Beschreibung von Eigenschaften, Zuständen und Aehnlichem ist Grabbe sehr sparsam. Meist erfahren wir aus den Gesprächen das Wissenswerte in dramatischer Gestaltung. Die Schilderung und Verwertung des Zuständlichen ist bei Grabbe von besonderer Wichtigkeit, und ich habe daher diesen Punkt in dem vorhergehenden Abschnitt ausführlicher behandelt.

Die Gelegenheiten, das lyrische Element zu verwerten, hat Grabbe als der geborene Dramatiker wohlweislich vorübergehen lassen und sich dessen nur bedient, um einen Gegensatz zu verschärfen. Die Betrachtungen, die Grabbe im „Napoleon" laut werden läßt, fügen sich sehr gut in den Zusammenhang ein und wirken nie erklügelt, sondern entspringen dem Individuum und der Lage.

Den Monolog empfand Grabbe als undramatisch, und wendete ihn nur in seltenen Fällen an. Aber auch dann noch gab er der redenden Person von außen kleine Anstöße, auf daß der Monolog nicht ins Stocken gerate und erst das gesagt ist, was der Dichter bezweckte.

Von ganz prachtvoller Lebendigkeit und Frische ist bei Grabbe im „Napoleon" der Dialog. Die Menschen reden nach ihrer Lebensweise und ihrem Beruf frei aus sich heraus, schneiden gelegentlich einander das Wort ab, überstürzen und ergänzen sich in Rede und Gegenrede so natürlich, daß es eine wahre Freude ist. Wird auch einmal der Natürlichkeit und der Urwüchsigkeit zuviel getan, versöhnt uns doch meistens wieder das echt Volkstümliche und die Frische. Mit den Mitteln, wie Wortaufnahme, unterdrückte Worte und abgebrochene Sätze, die von den anderen ausgesprochen oder ergänzt werden, schaltet Grabbe frei und großzügig.

Eine eingehendere Stiluntersuchung würde noch sehr viel an Kostbarem und Wertvollem in diesem Drama hervorzuheben haben, müßte sich andererseits aber auch mit manchem Unerquicklichen und Unschönen, das sich leider des öfteren findet, auseinandersetzen.

Die Bühnenmöglichkeit und die Bühnenbearbeitungen.

„Als Drama, der Form nach, habe ich mich nach nichts geniert. Die jetzige Bühne verdient's nicht, — Lumpenhunde sind ihr willkommen, dafür aber soll sie wieder zu den Dichtern kommen . . ." (Br. an Kett. v. 2. 10. 30, s. Wuk. T. V, S. 351.)

Diese Worte Grabbes sind für das Verständnis des „Napoleon" sehr wertvoll und erklären uns manches. Absichtlich also hat er sich nicht an die Bühne gehalten. Daß er bühnengemäß schreiben konnte, hatte er in den „Hohenstaufen" bewiesen, aber der erhoffte Erfolg war ausgeblieben. Dazu mußte er erleben, wie Machwerke eines Raupach, an den er bei den „Lumpenhunden" gewiß in erster Linie denkt, vom Publikum begeistert aufgenommen wurden. Das verbitterte ihn und ließ ihn von der Bühne sich abwenden. Hatte er schon am 4. 8. 30 an Kettembeil (s. Wuk. T. V, S. 348) geschrieben: „Napoleon wird eigen, — das jetzige Theater taugt nicht, — meines sei die Welt", so könnte man die Erklärung dafür wohl in dem Brief an Menzel vom 15. 1. 31 finden, in dem er auf das jetzige Theater verzichtete und sich tröstet: „Uebrigens ist auch . . . das Drama nicht an die Bretter gebunden . . . und das rechte Theater ist doch — die Phantasie des Lesers." (S. ebd. T. VI, S. 14.) Und wenn Grabbe am 4. 2. 31 (s. Wuk. T. VI, S. 17) in einem Brief an Kettembeil nochmals betont, daß er an das Theater nicht gedacht habe, so glaube ich nicht, daß Grabbe doch noch auf die Bühne gerechnet hat, wie Wukadinowic es annimmt (s. Wuk. I., S. 11, S. 14). Die Bühne hatte ihn verschmäht, und nun versucht er, das Drama nicht als Theaterstück, sondern im Buchhandel zu verwerten. Er als guter Kenner des Theaterwesens mußte sich über die Unmöglichkeiten des „Napoleon" auf der Bühne klar sein und war es meiner Ansicht nach auch. Bei keinem anderen seiner Dramen hat Grabbe sich so oft und so stark gegen das Theater seiner Zeit ausgesprochen. Das bestärkt mich in der Annahme, daß er sich tatsichlich aus innerer Ueberzeugung nur an die Phantasie seiner Leser wandte und im übrigen auf den buchhändlerischen Erfolg seines Dramas bedacht war: „Der ganze Buchhandel wird stocken, — nur eine Idee wie Napoleon, mit sehr großen Buchstaben in den Zeitungen, geht noch durch", schreibt er am 24. 3. 31 an Kettembeil.

Trotzdem wurde im Jahre 1895 der erste Versuch gemacht, das Drama auf die Bühne zu bringen. Diese erste Bearbeitung wurde von Adolf Stolze in Frankfurt a. M. vorgenommen und in der neuen Fassung aufgeführt. Bald folgten weitere Bühnenbearbeitungen: 1898 hatte O. G. Flüggens Bearbeitung in Berlin einen großen Erfolg, in Straßburg wurde 1899 eine Umarbeitung Leo Ackermanns aufgeführt, die von Karl Hagemann kam 1901 in Essen auf die Bühne, und schließlich ist noch A. Gödel zu nennen, dessen: „Handlung in 4 Aufzügen in Bühnenauffassung" Graz 1911 im Druck erschien.

Leider ist es mir nur gelungen, die ersten beiden Bearbeitungen zu erlangen.

Ich beginne mit der Frankfurter Bearbeitung, da diese von den beiden mir vorliegenden die künstlerisch wertvollere ist.

Stolze ist erfreulicherweise mit dem Grabbeschen Text vorsichtig umgegangen. Nur wenige Einfügungen, diese vor allem gegen Ende als nationale Lieder und Märsche, und einige Ver-

bindungsstellen hat er von sich aus dazugegeben. Im allgemeinen kann man sagen, daß dem Drama nicht Gewalt angetan ist, sondern sie uns einen recht guten Eindruck von dem Originalwerk vermittelt.

Das Wesentlichste der Bearbeitung ist, daß Stolze die Tragödie in zwei Teile zerlegt. Der erste Teil, „Ludwig XVIII.", schließt mit der Abfahrt des Königs und den Hochrufen des Volkes, das den sich nahenden Napoleon begrüßt.

Mit Napoleon in den Tuilerien beginnt der zweite Teil, den Stolze „Napoleon" nennt. Die Hauptschwierigkeiten ergeben sich für den Bearbeiter aus dem so außerordentlich häufigen Wechsel des Ortes. Stolze behebt diese Schwierigkeit zum Teil sehr geschickt dadurch, daß er Szenen, die denselben Schauplatz oder einen ähnlichen haben, nacheinander spielen läßt, wenn sich kein allzu großer Zwang nötig macht. Naturgemäß wird das Stück dadurch verlieren, weil Grabbe ja sehr oft die Szenen in beabsichtigten Gegensatz zueinander gestellt hat.

In den 1. Aufzug faßt Stolze folgende Szenen zusammen:

Die Gartenszene (II, 1) [1],
die Volksszene (I, 1),
den Vorbeimarsch des Hofes (I, 2)
und das Gespräch Ludwigs mit der Herzogin von Angouleme
und den Hofleuten (I, 3).

Diese läßt er in derselben Reihenfolge ohne Verwandlung vor sich gehen. Er macht das dadurch möglich, daß er alle diese Szenen auf den Garten der Tuilerien zusammenfaßt, an den sich links ein Pavillon anschließt, der als Anbau an das Schloß gedacht ist. Rechts im Hintergrunde ist ein Gewächshaus, davor eine Staketenwand mit einem Eingangstor zum Garten. Vor dem Pavillon steht eine Wache der Schweizergardisten.

Auf diesen Platz verlegt Stolze als Eingangsszene den Beginn des zweiten Aufzuges bei Grabbe (II, 1) und gibt damit eine ganz gute Einleitung. Allmählich sammelt sich dort auch das Volk des 1. Aufzuges, darunter Vitry und Chassecoeur, später treten die Altadligen dazu. Durch einen Trommelwirbel wird die Ankunft des Hofes gemeldet und es folgt die Szene des an den Adligen und Bürgern vorübergehenden Hofes, die bei Grabbe (I, 2) in der Galerie der Tuilerien vor sich geht. Nachdem der Hof vorübergezogen ist, entwickelt sich wieder lebhaftes Volkstreiben, in dem Duchesne seine Reden hält. Dieser wird als Aufruhrschreier verhaftet, und die Schweizergardisten drängen das Volk aus dem Garten. Der König tritt mit der Herzogin von Angouleme aus dem Pavillon heraus und die Szene I, 3 setzt ein, die bei Grabbe in einem Zimmer der Tuilerien gespielt wird, und hier stark gekürzt ist. Im Aktschluß wird die Meldung von Napoleons Landung vorweggenommen, die bei allen Anwesenden, außer bei der Herzogin von Angouleme, ungeheure Heiterkeit auslöst.

---

[1]) Die eingeklammerten Ziffern bedeuten Aufzug und Szene bei Grabbe.

Für den II. Aufzug hat Stolze als Bühnenbild einen freien Platz vor den Tuilerien bestimmt. Auf diesen führen zwei praktikable Straßen. Rechts ziehen sich die Tuilerien hin, deren vordere Seite im Vertikalschnitt den Speisesaal zeigt. An der Längsseite befindet sich ein Balkon, unter dem die Wache liegt, im Hintergrunde steht der automatische Telegraph. Auf die so vorbereitete Bühne, die zwei Spielmöglichkeiten, nämlich den Speisesaal oben und den freien Platz unten, bietet, hat Stolze der Reihe nach vereinigt:

die Volksszene auf dem freien Platz (II, 2) (unten),
die Verhandlung des Königs mit Blacas d'Aulps und d'Ambray (II, 3 zweite Hälfte),
die Verhandlung des Königs mit denselben und der Herzogin von Angouleme (II, 4) (beide oben),
die Verhandlung zwischen Carnot und Fouche (II, 5),
die Unterredung des Königs mit der Herzogin von Angouleme und die Meldung des Kuriers (II, 4) (oben)
und die Volksszene (III, 1) (unten).

Den Aktschluß bildet Stolze sehr frei. Er führt drei neue Szenen ein, in deren erste die Meldung von Napoleons Nähe ins Volk gedrungen ist und hier teils Unruhe, teils Begeisterung erweckt. Die zweite geht im Speisesaal vor sich und erzählt von dem Uebertritt Neys, von Napoleons Eilmärschen auf Paris und dem Entschluß des Königs, abzureisen. Das Volk sieht der Abreise des Königs zu, und unter den Rufen: „Hoch Napoleon! Fort mit dem König!" fällt der Vorhang.

Zu diesen letzten Szenen hat Stolze Aeußerungen und Wendungen Grabbes aus verschiedenen Szenen benutzt und sie durch eigene Worte, die sich dem Stil möglichst anzupassen versuchen, verbunden. Abgesehen von der Umstellung der Szenen hat Stolze einige Charaktere in bedenklicher Weise geändert. Dem König ist die Lächerlichkeit genommen und die der Hofleute ist sehr gemildert. Die meisten Personen sind stark abgetönt und verlieren so viel von der Grabbeschen Eigenart.

Mit dem 3. Akt beginnt die zweite Abteilung. Von den Personen der ersten werden nur Vitry und Chassecoeur übernommen.

Der Schauplatz ist (entsprechend III, 3) ein Zimmer in den Tuilerien. Zusammengefaßt und hintereinander werden diese Szenen gespielt: Napoleon in den Tuilerien (III, 3), Szene zwischen Napoleon und Hortense (IV, 2).

Ganz ausgefallen sind die Szenen der Bürger und Gardegrenadiere vor den Tuilerien (III, 2), die Szene Jouve und die Vorstädter von St. Antoine (III, 3), die Verkündung der Zusatzakte auf dem Marsfeld (IV, 1) und die kurze Szene vor dem Kaiserlichen Marstall (IV, 3). Die wichtigsten Ereignisse dieser Szenen erfährt der Zuhörer aus einem Gespräch Napoleons mit Cambronne am Ende des Aktes. Stolze versucht auch hier Grabbes Ton zu treffen. Unendlich schade ist es, daß die prachtvollen Volksszenen (III, 3) ausgefallen sind. Auch sonst sind einige kräftige und frische Stellen im Dialog gestrichen.

Das Bühnenbild des 4. Aktes stellt eine Gegend bei Ligny vor. Gespielt wird auf der Vorderbühne, da auf der Hinterbühne, vorläufig noch unsichtbar, die folgende Schlachtszene vorbereitet steht. Rechts auf der Vorderbühne steht ein lichtes Gehölz, welches sich nahe dem Hintergrunde bis zur Mitte der Bühne hinzieht; links ist ein sanft aufsteigender Rain. Ueber die ganze Bühne sind zahlreiche kleinere und größere Feuer verstreut, um die sich preußische Truppen lagern. Die Szenenfolge ist diese: Das preußische Lager (IV, 4) und die Jägerszene (IV, 5) werden ohne Verwandlung nacheinander gespielt. Am Ende dieser Szenen ziehen die Truppen unter den Klängen des Hohenfriedberger Marsches ab, und die Musik verklingt.

Eine kleine Pause ermöglicht die Verwandlung, der Vorhang des Hintergrundes wird aufgezogen und wir erblicken französische Truppen aller Waffengattungen, die den Hintergrund und die Seiten besetzt halten. Zahlreiche Geschütze sind mit der Mündung nach dem Hintergrund und den Seiten aufgepflanzt. Im Hintergrund werfen Pioniere Wälle auf und die ganze Szene zeigt ein äußerst belebtes militärisches Bild. Ziemlich getreu folgt nun die Bearbeitung den Worten Grabbes und den szenischen Bemerkungen der 6. Szene des 4. Aufzuges. Die Signalkanone wird abgefeuert, die Schlachtendonner werden möglichst stark nachgeahmt, ja sogar die in die Nähe Napoleons fallenden Kanonenkugeln werden verwendet. Französischer Siegesjubel, Geschrei von allen Seiten und der Gesang der Marseillaise beschließen die Szene.

Als nächstes folgen nach einer Verwandlung die Vorgänge des Balles in Brüssel, die sich fast vollkommen mit V, 1 decken und hier den Schluß des 4. Aktes bilden.

Für den letzten Akt ist die Bühne in drei Räume geteilt. Sichtbar ist zunächst das vorderste Drittel, auf dem eine kleine Anhöhe mit Wald aufgebaut ist, der durch die Heerstraße nach Wavre quer durchschnitten wird. Dahinter (2. Drittel) ist das Schlachtfeld von Mont St.-Jean vorbereitet. Für die Anhöhe von Caillou ist die ganze Bühnentiefe vorbehalten.

Der 5. Akt der Bühnenbearbeitung setzt mit der Flucht der preußischen Armee auf der Heerstraße von Wavre ein (V, 2). Das literarische Gespräch des Berliners mit dem Feldwebel ist fast ganz weggefallen und es bleiben nur die allgemein verständlichen Witze des Freiwilligen bestehen. Einige leichte Scherze fügt Stolze noch ein und kommt damit auch dem weniger guten Geschmack des Publikums entgegen. Das Gespräch mit Ephraim ist stark zusammengeschnitten und erhält dadurch ein weniger krasses Ende als bei Grabbe, daß die beiden vor lauter Schreck nur umfallen und sich dann eilends den Flüchtigen anschließen. Bülows Ankunft wird durch ein paar kurze Worte Blüchers und Gneisenaus, der das Korps durch sein Fernglas heranrücken sieht, und durch brausende Hurras hinter der Szene kundgetan.

Es fällt dann die Szene in dem Hohlweg von Soignies (V, 3) aus, und nach einer kurzen Verwandlung nimmt das Drama

auf den Höhen von Mont Saint-Jean seinen Fortgang (V, 4). Die Szenenangabe bei Stolze lautet: „Höhe von Mont Saint-Jean. Im Hintergrunde der Wald von Soignies. Im Hintergrunde rechts, durch einen Erdwall gedeckt, die fortwährend feuernden englischen Geschütze. Links Bergschotten usw. Tote und Verwundete liegen umher. Französische Kanonenkugeln schlagen fortwährend ein.“ Leider habe ich nicht feststellen können, wie selbst ein geschickter Bühnenleiter sich mit diesen Angaben abgefunden hat. Die „fortwährend feuernden englischen Batterien“ und die „einschlagenden französischen Kanonenkugeln“ können dem Dialog nicht günstig sein, und man wird wohl diesen ungeheuren Lärm stark einschränken müssen.

Die Handlung setzt mit der Verteidigung des Mont Saint-Jean unter Wellington ein (V, 4). Die Kürassiere Milhauds, die bei Grabbe die englischen Kanonen stürmen, treten in der Bearbeitung nicht auf, sondern wir erfahren aus den ihren Angriff begleitenden Worten Wellingtons ihre Absicht und ihren sie vernichtenden Empfang.

Nach der Verwandlung wird die ganze Tiefe der Bühne ausgenutzt. Der Ort ist im Anschluß an Grabbe (V, 5) die Anhöhe von Caillou. Rechts steht ein noch rauchendes zerschossenes Gehöft. Im Hintergrund sieht man einzelne Dörfer, aus denen Feuersäulen aufsteigen. In den Gesprächen hält sich die Bearbeitung in den Hauptsachen an die Vorlage. Abweichend ist, daß Napoleon seinen Standpunkt beibehält und nicht zu den verschiedenen Stellen des Schlachtfeldes hinreitet. Der Einbruch der Katastrophe ist ungekürzt wiedergegeben. Napoleon setzt sich an die Spitze der Garden, ergreift eine Fahne und unter den Klängen der bei Grabbe verpönten Marseillaise stürmen alle nach rückwärts ab. Der Zwischenvorhang fällt, und bei geschlossener Szene dauert der Kriegslärm fort. Man hört bald nahen, bald fernen Kanonendonner, das Marschieren der Truppen, Kommandorufe und das

„Ou peut on être mieux
Qu'au sein de sa famille“

der französischen Musik im Vordergrunde. Der Lärm der Franzosen verliert sich bald in der Ferne, und englische Sackpfeifer sowie deutsche Musik kommen näher und näher.

Für die folgenden Szenen ist die ganze Tiefe der Bühne beibehalten. Der Bearbeiter schaltet jetzt sehr frei mit dem Drama. Von der Szene V, 6 ist eigentlich nur der Schauplatz: die Heerstraße vor dem Hause Belle-Alliance übernommen. An die Stelle des unmöglichen Rückzuggefechtes zwischen Bülow und Lobau setzt Stolze eine ganz neue Szene ein. Unter der Führung des Jägermajors zieht sich eine Kompagnie Preußen kämpfend über die Bühne, erleidet Verluste durch Schüsse, die aus dem Hause Belle-Alliance fallen, und stürmt nach dem Hintergrund. Kaum ist sie verschwunden, drängen sich auf der Vorderbühne flüchtende Franzosen. Geschütze, Ambulanzen, Trainwagen, in wildem Gemisch jagen über die Bühne. Unter den Flüchtlingen

erscheint der Kaiser, und es entwickelt sich die Szene V, 7 (Blachfeld auf der andern Seite des Hauses Belle-Alliance). Napoleons Abschied und der letzte Kampf der Garde ist beibehalten. Aus der sie attackierenden preußischen und englischen Reiterei ist in der Bearbeitung ein Bajonett-Angriff geworden. Die Bühne ist stark verdunkelt und erhält nur von fernen Feuersbrünsten ein unsicheres rotes Licht. Unter den Klängen der preußischen und englischen Nationalhymne treten Blücher, Gneisenau und später Wellington auf. Die Schlußworte Blüchers (V, 7) werden etwas abgewandelt, und das Drama endet in der Bühnenbearbeitung mit den Rufen: „Deutsche Soldaten Hurrah! Kinder! Mit Gott! für König und Vaterland!"

In unerfreulichem Gegensatz zu diesem künstlerisch doch ernst zu nehmenden und im ganzen gelungenen Versuch steht der von O. G. Flüggen. Dieser Bearbeiter hat sich nicht die Frage vorgelegt: Wie werde ich dem Dichter gerecht?, sondern er kann sich nur gefragt haben: Wie werde ich der Bühne und dem Sensationsdrang der Menge gerecht? Danach richtete er sich bei der Bearbeitung, und so wurde aus dem Drama ein Schauspiel, aus dem ungeheuren Zeitgemälde ein Ausstattungsstück.

Das Werk Grabbes ist an vielen, um nicht zu sagen den meisten Stellen kaum wiederzuerkennen. Der Dialog, der nach dem Vorwort „getreu dem Original" folgen sollte, ist trotzdem äußerst frei behandelt. Nicht nur, daß einige Gespräche anderen Personen in den Mund gelegt werden, und daß ganz neue Reden auftauchen, sondern die Dialoge Grabbes werden sehr oft auseinandergerissen und diese losgeteilten Stücke an anderen Stellen willkürlichst verwendet. Dazu kommt, daß trotz der Fülle der Gestalten Grabbes es für nötig gehalten wurde, weit über zwanzig Einzelrollen neu zu „schaffen". Als letztes sei noch bemerkt, daß die Schauplätze der einzelnen Szenen rücksichtslos verlegt worden sind.

Auf die Szenen selbst einzugehen, lohnt sich nicht. Auch würden wir in jeder einzelnen eine Vergewaltigung des Dramas finden, die uns aufs neue empört. Zur Begründung meines Urteils greife ich nur einige wenige bezeichnende Stellen heraus.

Am schlimmsten verändert hat sich der I. Akt. Die Volksszene, mit der das Drama Grabbes beginnt, und die aus dem Pariser Boden herauswächst, wird nach Elba verlegt. An Stelle des bunten Volksgetriebes wird eine Schenke gegeben, an der eine Savoyarden-Gauklertruppe mit Bären, Reifen, großer Trommel u. ä. vorbeizieht. Unter dieser Truppe befinden sich nun der Guckkastenmann, der Ausrufer der Menagerie und andere. Welcher Schaden sich durch diese Losreißung von dem Mutterboden ergibt, ist leicht einzusehen.

Die Stimmung im Volk, die aus den Gesprächen bei Grabbe mühelos und doch so eindrucksvoll hervorgeht, wird in der Bearbeitung durch den Bericht des Grafen St. Ple (wie er hier genannt wird) nur ganz kurz erwähnt. Die wichtigste Aufgabe des Grafen ist, zu verkünden, daß Napoleon auf eine entlegenere

Insel geschafft werden solle. Der umsichtige Fouché sei aber für einen Einfall in Frankreich und habe zu diesem Zwecke die Brigg „L'Innocent" gemietet und nach Elba beordert. Napoleon läßt die Reveille schlagen, versammelt die Garnison um sich und hält dieser eine zündende Rede, die aus verschiedenen Bruchstücken der Tragödie und unendlichen Zutaten des Bearbeiters zusammengesetzt ist. Als die Begeisterung ihren Höhepunkt erreicht hat, die Fahnen geschwenkt werden und alles sich in jubelnden Hochrufen ergeht, fährt das Schiff „L'Innocent" pünktlich am Ufer vor. Die Regieangabe lautet wörtlich: „Die Forts geben Feuer, die Grenadiere drängen zu beiden Seiten vor und schwenken die Siegestrophäen, andere stürzen sich gegenseitig in die Arme. In dem Augenblick, als der Kaiser das Schiff betritt, senken alle Fahnen, die französische Trikolore wird auf dem Maste gehißt. Der Kaiser winkt mit der Hand und steht dann mit gekreuzten Armen am Bugspriet."

Die anderen Aufzüge sind in ähnlichem Stil gehalten. Daß gerade diese Bühnenbearbeitung, die wir im Interesse Grabbes nicht scharf genug ablehnen können, auf dem Belle-Alliance-Theater in Berlin über siebzigmal aufgeführt worden ist, wird mehr der glänzenden Ausstattung, als dem inneren Gehalt dieses Schauspiels zu verdanken gewesen sein.

Schluß.

Zu Beginn dieser Arbeit hatte ich es mir zur Aufgabe gemacht, aus der Zeit und aus den Briefen und Aeußerungen Grabbes selbst heraus die Entstehungsgeschichte zu geben. Dabei glaubte ich nicht nochmals auf Grabbes Lebensgeschichte und Weltanschauung näher eingehen zu brauchen, da diese schon mehrfach, ganz besonders aber in dem grundlegenden Buch von Otto Nieten [1]) mit Liebe und Verständnis behandelt worden sind. Auch Grabbes Stellung in der deutschen Literatur ist durch diesen und mehr noch durch R. M. Meyers Abschnitte in der: „Deutschen Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts" (Berlin 1900, S. 159 ff.) festgelegt worden. Eine sehr eingehende Untersuchung dieses letzten Punktes findet sich auch bei Gieben (s. Lit. Ang.).

Meine eigene Auffassung von dem Wesen der Geschichte in den Dramen Grabbes fand ich in dem Aufsatze R. M. Meyers in der „Nation" (s. Lit. Ang.) bestätigt und wandte nun meine Aufmerksamkeit besonders dem Historiendichter Grabbe zu, dessen Stellung zum geschichtlichen Drama und die Verwertung seiner Quellen an der Hand des „Napoleon" mir in erster Linie wichtig schien.

Diese Einzeluntersuchung ergab, daß Grabbe sich besonders an die Werke von Las Cases, Chaboulon, Venturini und an Aufsätze in der Zeitschrift „Minerva" gehalten hatte. Aus dieser Ueberlieferungen konnte eine Reihe von Abhängigkeiten stilistischer Art festgestellt werden. Es fanden sich außerdem Uebernahmen

---

1) S. Lit. Ang.

ganzer Gesprächsteile sowie Anregungen durch einzelne Sätze der Quellen, die Grabbe zum Ausbau selbständiger Szenen veranlaßt hatten. Das Urteil über die Verwertung konnte sich nur von Fall zu Fall entscheiden, da viele dieser Quellenfunde so gut in das Drama hineingewebt sind und sich der jeweiligen Situation so vortrefflich anpassen, daß sie als Unterstreichung des historischen Hintergrundes vom künstlerischen Standpunkt aus hoch anerkannt werden müssen. Andererseits aber tragen manche entnommene Stellen noch den Charakter des Fremden, des nicht dem Dichter Zugehörigen, was den Wert des Werkes beeinträchtigt.

Neben dieser Untersuchung lag mir daran, den Ueberblick über das Riesenwerk dadurch zu erleichtern, daß ich es in drei Teile zerlegte, und zwar nicht in gewaltsam erzwungene, sondern in solche, die ich aus dem Inhalt und aus dem verschiedenen Empfinden heraus begründete, das der Dichter seinem Werk gegenüber gehabt hatte.

Neben manchen großen Mängeln, wie Brüche in der Handlung, nicht durchgeführte Charaktere und Bühnenunmöglichkeit der Schlachten, konnte ich aber so viel Schönheiten, wie packendste Lebendigkeit der meisten Szenen, tiefes Verständnis für den historischen Geist und frischesten Dialog feststellen, daß unser Gesamturteil ein bewunderndes sein wird und wir den Worten Hans Herrigs uns anschließen können[1]: „Wenn wir Kleist als einen Bekämpfer des hohlen nachschillerschen Idealismus auffassen können, so ist der zweite jener Reihe, Grabbe, als ein reckenhafter Protest gegen das faule Stilleben der Restaurationszeit zu betrachten. In Grabbe wird zum ersten Mal die Geschichte selbst lebendig.“

---

[1]) S. Magaz. f. d. Litt. des Auslandes Nr. 25, S. 359. Berlin 1874.

Druck:
Edgar Herfurth & Co.
Leipzig.